陸永峰 著

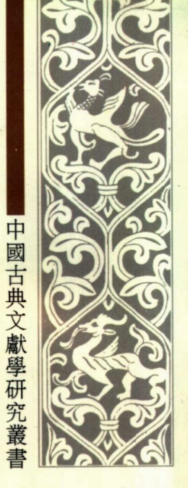
敦煌變文研究



中國古典文獻學研究叢書



巴蜀書社



中國古典文獻學研究叢書

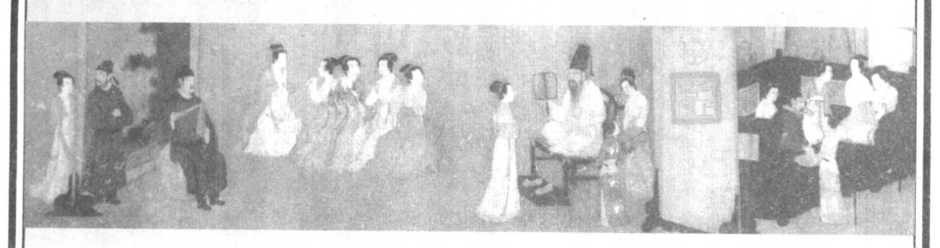


ISBN 7-80659-049-8/I·18
定價:27.00圓

四川大學『211工程』項目
中國古典文獻學研究叢書

敦煌變文研究

陸永峰／著



巴蜀書社
2000·成都

圖書在版編目(CIP)數據

郭煌變文研究/陸永峰著．－成都:巴蜀書社，2000.5

ISBN 7－80659－049－8

Ⅰ．敦…　Ⅱ．陸…　Ⅲ．敦煌(歷史地名)－變文－研究　Ⅳ．I207.62

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2000)第 08542 號

策劃組稿:陳大利　李　蓓
責任編輯:周道貴
封面設計:文小牛

敦煌變文研究　陸永峰　著

巴蜀書社出版發行　(成都鹽道街三號　郵編 610012)
總編室電話(028)6656816　發行科電話(028)6662019
新華書店經銷　成都福利東方彩印廠印刷
成都神仙樹南郊村工業小區(028)5183822

開本 850×1168　1/32　印張 11.625　字數 260 千
2000 年 5 月第一版　2000 年 5 月第一次印刷
印數:1－1000 册

ISBN 7－80659－049－8/I·18　定價:27.00 圓

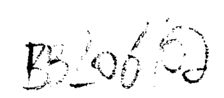
《中國古典文獻學研究叢書》編委會

序

在敦煌學中，變文研究一直是個具有非凡吸引力的領域，同時也一直是個充滿着疑惑和分歧的領域。有關變文研究的歷史方面的情况，可以參考的著作、論文不少，不再贅言[①]。就變文而言，研究中要解决的首要問題是變文到底是什么。弄清了這一問題，方能探討變文的淵源、流變、特徵等等一系列接踵而來的問題。我們首先從詞義的角度，探討了“變”、“變相”在漢語世俗文獻和漢譯佛經中的涵義；又從“變”既可指變相，又可指變文的事實出發，確定了變文的内涵，也即其得名之由乃源于内容上的神奇變幻。本書中很多觀點的確立是以此爲基礎之一的。

我們將變文依其表現的主要内容，區分爲佛教變文與世俗變文，這在另一方面也是爲了論述的方便。這兩類變文基本上都具有散韵相間、有入韵套語的特點，其中還涉及到圖畫的問題。少數變文不同程度地缺失這些特徵，我們把其原因歸結爲三種情况：變文體式的演進，以致原有特徵的退化；變文影響的擴大，

① 如高國藩《敦煌變文研究的進展》，載盧興基主编《建國以來古代文學問題討論舉要》，齊魯書社 1987 年版；林家平等著《中國敦煌學史》，北京語言學院出版社 1992 年版。



其他文學體裁的作品冒用其名；文士加入創作隊伍，使變文案頭化，民間氣息減弱。

在文學史上，變文的重要地位在于其承前啓後性。這一汲取了佛經文學和中土固有文學營養的文學樣式，從形式到精神，都滋養着後來文學，特别是説唱文學。書中，我們提到了寶卷。寶卷與變文從形式至内容都有極其相似處，儘管兩者間在時間上有一段空白，但這種相似性總使我們傾向于認爲，它們之間是血脉相連的。在本書中，由于各種原因和限制，對變文對後來文學的影響的探討，顯然還有待于今後作進一步的深入和完善。

與近體詩爲唐代文人文學的主流一樣，變文在當時可謂是民間文學的主流。這一糅合了儒、佛、道三教的神靈與觀念，將本土與外邦、正統與異端、官方與民間，各種思想、信仰及其他相關因素熔煉于一爐的文學樣式，在外觀上又是詩歌、散文、駢文等的集合體，具有着説唱相間的表演形式。其内容與形式的多元性，决定了變文在中國文學史上無疑是一種奇特而重要的存在。它深深地影響了當時細民們的精神與信仰，特别是佛教，可以説在很大程度上它正是憑借着變文這一流行于民間的文學樣式，向普通民衆的靈魂作滲透和教化，并結合民間固有的思想文化因子，加快自身世俗化進程的。變文在思想内容上的雜糅性，其實正是這些細民們豐富多樣的心靈世界的反映。儘管變文在官府、文士與佛教界正統勢力的多重壓迫下，走向了消亡，但它的精神却長存了下來。變文在表現方式上給予後世文學，尤其是説唱文學的潤澤，真可以説是惠及百代，功德無量。這也正是我們今天研究變文的意義所在。

令人遺憾的是，還没有哪一種重要的文學樣式像變文這樣，

在原始文本和文獻記載上，都是這樣的缺乏系統性和明確性。一個最直接的例子是，作爲在唐代已頗爲成熟的文學樣式，變文的最初顯然可以追溯至更早的時代。但真正的關于變文的記載在唐以前的佛典，乃至世俗文獻中，却至今未能發現。材料的缺乏，只能使我們的這一看法成爲一種推測。這也是在完成此書的過程中，經常令人感到苦惱的事情。本書中，作者也嘗試着利用已有的零碎的資料，對變文研究中一些聚訟不已或未曾論及的地方，作出判斷、說明。由于個人學力的淺陋，謬誤之處應當有不少。此處，只能是抛磚引玉，期待方家于一哂之餘，能不吝賜教，使作者獲益匪淺，自當感激不盡。很多問題的最終解决，很大程度上也可能將依賴于新材料的發掘，及在此基礎上新視角、新方法的運用。這是我們努力的目標。期盼着變文研究能向更爲深入、全面的方向發展。

目　錄

第一章　變文的内涵

敦煌變文的稱名最初是由鄭振鐸先生于1929年刊文確立的①。對于本世紀的治古代文學者來說，變文的發現是一令之欣喜又煩惱的事。在展示衆多曲折變幻、激動人心的故事的同時，變文也提供了衆多的研究課題。從羅振玉、王國維、陳寅恪、向達、鄭振鐸……諸位前賢揭櫫其事起，直至今日，中外學者對變文的整理、研究，在各個方面都取得了豐碩成果。但不可否認的是，有關變文的涵義、淵源、文本、演出、流傳，諸多方面，學術界的分歧、疑惑，也一直存在着。對變文的研究，還有待于進一步深入。本文的撰寫即是在前賢今能研究的基礎上，朝着這一目標進行的。關于變文的第一個有争議的問題是，變文到底指的是什么，也即其中的“變”字究竟作何解釋？由此而生發出，其涵義是本土生成的，還是外來移植的問題。

① 《敦煌的俗文學》，原載《小説月報》第20卷第3號，1929年。後收入《插圖本中國文學史》中卷第33章，上海樸社1932年。

第一節　關于變文之“變”的幾種說法

對變文涵義的確定，牽涉到對變文諸多方面的說明，正如梅維恒（Victor H. Mair）先生所言：“除非我們懂得‘變文’的含義，要勾畫出變文文獻的輪廓是不可能的”[①]。概括而言，關于變文之“變”主要有以下幾種說法：

1. “變”乃改變義。鄭振鐸先生《中國俗文學史》云：

> 所謂“變文”之“變”，當是指“變更”了佛經的本文而成為“俗講”之意。(變相是變“佛經”為圖相之意。) 后來“變文”成了一個“專稱”，便不限定是敷演佛經之故事了（或簡稱“變”)[②]。

鄭振鐸對先生“變”及變文涵義的說明，在這裏與其先前發表的《敦煌俗文學》所言是一貫的。作爲最早的一個定義，它有着廣泛的影響。俄國漢學家克勞爾、熱洛霍夫 1976 年發表《論“變文”一詞的來源和含意》，認爲變文一詞并非佛教界創造，而是訓詁家首先使用的。最早見于司馬相如《上林賦》的郭璞注中，後來多次出現在孔穎達、賈公彥等人的著述裏面，意思不過是“變化的文詞”，但是在佛教講經活動中，這個名詞獲得了新的內

① ［美］梅維恒著，楊繼東、陳引弛譯《釋“變文”的底蘊·前言》，載王元化主編《學術集林》卷 3，上海遠東出版社 1995 年，第 173 頁。

② 《中國俗文學史》，商務印書館 1938 年，第 190 頁。

涵，表示以新的體裁對原有主體進行藝術改編[①]。則爲之提出了訓詁學的淵源。

2."變"爲梵語的音義。周一良先生于1946年指出：

> 變文者，"變相"之"文"也……我覺得這個變字似非中華固有，當是翻譯梵語……梵文有Citra一字，作畫解……我疑心"變"字的原語，也許就是Citra[②]。

關德棟先生則認爲：

> 我認為與其說"變"字的原語是Citra，不如說"變"字的原語是Mandala較為得宜。

而其理由有二：晉唐時"變"字讀音或與後者相似；Mandala一字，佛經中嘗音譯作"曼陀羅"或"曼荼羅"等，所指多爲圖畫，故可能被人借用名一般的佛教圖畫[③]。周、關二氏之説，實際上都主張着變文命名的外來説。

3."變"爲神通變化之義。傅芸子先生于1943年撰文指出：

> 所謂變者，乃佛的"説法神變"（佛有三種神變，見

① 引自［前蘇聯］李福清著、田大畏譯《中國古典文學研究在蘇聯》（小説·戲曲），臺灣學術書局1991年，第20頁至21頁。

② 周一良《讀<唐代俗講考>》，原載《大公報·圖書周刊》第6期，1947年2月8日，收入周紹良、白化文編《敦煌變文論文録》，上海古籍出版社1982年，上册第162頁。

③ 關德棟《〈讀《唐代俗講考》〉的商榷》，原載《大公報·圖書周刊》第15期，1947年4月12日，收入《敦煌變文論文録》，上册第168頁。

《大寶積經》八十六）之義，唐五代間，佛教宣傳小乘，有二種方式，即變相圖與變文，均剌取經典中的神變作為題材，一為繪畫的，一為文辭的，即以繪畫為空間的表現者變相圖，以口語或文辭為時間的展開者為變文是也[①]。

孫楷第先生則將以上説法，進一步發揮、完善。他于 1951 年刊文指出：

余按慧琳《一切經音義》卷五十三，《四諦經》"執變"注引《白虎通》曰：變，非常也。非常之事屬於妖異者，謂之"怪變"，"變怪"。

非常之事屬於靈異者謂之"神變"，"靈變"。

更以圖相考之，釋道二家凡繪仙佛像及經中變異之事者，謂之變相……蓋人物事迹以文字描寫之，則謂之變文，省稱曰變。以圖相描寫之，則謂之變相，省稱亦曰變。其義一也。然則變文得名，當由於其文述佛諸菩薩神變及經中所載變異之事[②]。

孫楷第先生從漢語語義的角度，確立了變文之"變"爲神變、變異的意思，影響深遠。後來之學者，如程毅中、梅維恒，多有贊

① 傅芸子《關於〈破魔變文〉》，原載《藝文》第 3 期，1943 年，收入《敦煌變文論文録》，下册第 495 頁。

② 《讀變文·變文變字之解》，原載《現代佛學》第 1 卷第 10 期，1951 年 6 月，收入《敦煌變文論文録》，上册第 239 頁至 241 頁。

同、發展其説者①。

以上説法，除第二種因爲證據不多，失于牽强，向達先生《補説唐代俗講二三事》已有辯明②，而信者不多外，其餘兩種，即主張變文乃初爲變更佛經本文之義，與變文乃叙寫佛經所記神變靈怪故事者，都流行于世，而各有其擁護者。對于治變文者來説，這是一個必須要有所取捨的難題。

第二節　“變”的詞義的演變

在考察變文之“變”的意義時，我們基本上從兩個方向進行：漢語世俗文獻和漢譯佛經。在本節中，世俗作品中“變”字意義的歷史演變成爲我們的討論範圍。先秦至兩漢的中土典籍中，“變”的意義比較單純。《尚書·畢命》云：

> 惟文王武王，敷大德于天下，用克受殷命。惟周公左右先王，綏定厥家，毖殷頑民，遷于洛邑。密邇王室，式化厥訓，既歷三紀，世變風移，四方無虞③。

屈原《離騷》亦云：

① 程毅中《關於變文的幾點探索》，原載《文學遺産》增刊第10輯，1963年7月，收入《敦煌變文論文録》上册。梅維恒《釋“變文”的底蘊》，《學術集林》卷3。

② 《補説唐代俗講二三事》，原載1947年5月9日《大公報·圖書周刊》第18期，收入《敦煌變文論文録》上册。

③ 《尚書》，清·阮元校刻《十三經注疏》，中華書局1980年版，上册第245頁。

雖體解吾猶未變兮，非余心之可懲[①]。

又，《禮記·曲禮下》：

君子行禮，不求變俗[②]。

《說文解字》亦云："變，更也"，"更，改也"[③]。其作者許慎爲東漢時人。可知，至此時，改變仍屬"變"的基本意義。佛經中所言"變"的神通變化之義，在兩漢時未爲世俗所肯定。這應當是因爲此時爲佛教初傳，經籍的譯傳處于萌芽之中，覽知者不多。但"變"字在東漢時實已形成了多重意義，這甚至可以追溯至秦漢之前。《吕氏春秋》卷五《仲夏紀第五·大樂》云：

陰陽變化，一上一下，合而成章[④]。

漢董仲舒《春秋繁露》卷六《立元神第十九》云：

同心相承，則變化如神[⑤]。

又，漢韓嬰撰《韓詩外傳》卷五有言，"奇物變怪，所未嘗聞

① 漢·王逸《楚辭章句》卷1，《景印文淵閣四庫全書》，臺灣商務印書館1986年，第1062册第7頁。
② 《十三經注疏》，上册第1257頁。
③ 《說文解字》第三下，中華書局1963年，第64頁。
④ 《景印文淵閣四庫全書》第848册第309頁。
⑤ 《景印文淵閣四庫全書》第181册第734頁。

也"[1]，這裏邊"變"字乃有變怪義。但該書乃經隋唐學者修補，難以爲據。毫無疑問的是，"變"字的變化義在西漢已十分普遍，其用例，如賈誼《新書》卷六《兵車之容》有語：

> 龍之神也，其惟玆龍乎！能與細細，能與巨巨，能與高高，能與下下。吾故曰：龍變無常，能幽能章[2]。

所及龍的種種變化，實已蘊含神通變化的語義因子。東漢時，"變"的神變、變怪之義已經確立。班固撰《白虎通義》卷上《災變篇》云：

> 變者何謂？變者，非常也[3]。

王充《論衡》卷十四《譴告篇》云：

> 國之有災異也，猶家之有變怪也[4]。

王延壽《夢賦》云：

> 余方寢息，乃有非恒之夢。其為夢也，悉睹鬼神之變怪：則蛇頭而四角，魚首而鳥身，三足而六眼，龍形而似

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第89册第814頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第695册第429頁。
③ 《景印文淵閣四庫全書》第850册第34頁。
④ 《景印文淵閣四庫全書》第862册第176頁。

人，群行而奮摇[1]。

從以上例子來看，“變”字至漢時，本身已具備變化、變怪義。梅維恒認爲，“只是在佛教傳入中國以後，這個變字又具有了‘(超自然)變幻’的意義，并由此引申爲‘奇異’(事情)”[2]，而以上，我們看到“變”字在佛教未廣泛流傳于中土之前，其意義實已與神奇、超自然的事物相聯繫。“變化如神”、“龍變無常”等，所指與佛經中描述的神通變化存在着很大的相通處。只不過，“變”之神變義在此時還欠明朗。而佛經的廣泛流傳，則在“變”字原有意義的基礎上，催生了它的神變、變異之義。

第三節　佛經中“變”的涵義

佛教由東漢初傳入中土，“變”字在漢譯佛經中的意義乃集中表現爲神通變化義。後漢安息國三藏安世高譯《佛説阿難同學經》載掘多比丘“現若干變化”，乃云：

> 彼比丘即從坐起，頭面禮足，繞世尊三匝，便退而去，還詣己房。到已，除去坐具，於露地布坐具，便昇虛空，現若干變化。或化一身為若干身，或化若干身為一身。或為石鐵，或為金剛。或為牆壁城郭，或為高山石壁。皆過無礙，出沒於地。譬如流水無挂礙。結跏趺坐，滿虛空中。譬如大

① 《全後漢文》卷 58，清·嚴可均校輯《全上古三代秦漢三國六朝文》，中華書局 1958 年，第 1 册第 791 頁。
② 《釋“變文”的底蕴》，《學術集林》卷 3，第 174 頁。

火炎，亦如飛鳥，猶如此日月。有大威神，有大力勢。以手摩杖，化身至梵天。於虛空中，坐臥經行，或現煙焰，身上出火，身上出煙……①

這種上天入地、身化萬物、無中生有、無所不能的“變化”，顯然是原來的中土之人未曾想像、描繪過的。“變”字在這裏所指稱的神通、變幻，乃爲佛家所津津樂道，在佛經中殊爲常見。而漢語“變”字原有的變化、變怪之義，也由此獲得了擴展和延伸，使其語義重心落于“神通、變幻”之上。因而可以説“變”的神變之義并非完全從外域移來，而是佛經中所具“變”義與漢語“變”義相契合、催生的結果。

劉宋釋法天譯有《毗婆尸經》，其卷下對佛的三種神通作了説明：

如是彼佛為彼二人，現三種神通，令發精進，趣向佛慧。一現變化神通，二現説法神通，三現調伏神通②。

則佛乃以種種神通變化爲手段，來勸誘衆人發心向道。龍樹造、後秦鳩摩羅什譯《大智度論》卷二十八亦言：

菩薩離五欲，得諸禪，有慈悲，故為衆生取神通，現諸希有奇特之事，令衆生心清净。何以故？若無希有事，不能

---

① 《大正藏》第 2 卷第 874 頁至 875 頁。
② 《大正藏》第 1 卷第 157 頁。

令多衆生得度[①]。

更爲明確地道出了佛經中多言神奇變幻之事的緣由。有關的記載在佛典中比比皆是：

時梵童子即身變化形為三十三身，與三十三天一一同坐，而告之曰："汝今見我神變力不？"答曰："唯然，已見。"梵童子曰："我亦修四神足故，能如是無數變化。"[②]

爾時槃頭城有十六萬八千大比丘衆，提舍比丘、騫茶比丘於大衆中上昇虛空，身出水火，現諸神變，而為大衆說微妙法[③]。

在這裏，我們可以知曉，展示神變乃是佛教說法的一種重要手段。而變相、變文在其初始，很大程度上也是這種手段的延續、擴展。

"變"之神變、變怪義，漢以後乃十分普遍。如晉孫綽《游天台山賦》云：

弛神變之揮霍，忽出入而有無[④]。

敦煌遺書 P.2004《老子化胡經玄歌卷第十》載道教偈歌三十八

① 《大正藏》第 25 卷第 264 頁。
② 《佛說長阿含經》卷 5《闍尼沙經》，《大正藏》第 1 卷第 36 頁。
③ 《佛說長阿含經》卷 1《大本經》，《大正藏》第 2 卷第 9 頁。
④ 《全晉文》卷 61，《全上古三代秦漢三國六朝文》第 2 册第 1806 頁。

首，《老子化胡經》一般認爲是西晉道士王浮所造，逯欽立輯校《先秦漢魏兩晉南北朝詩》收此三十八首詩入《北魏詩》卷四[①]。中有《老君十六變詞》十八首，十六變者即分言老君生于十六處的神通變化。如“二變之時，忽然變化作大人，髮眉皓白頭拄天”。在唐時，“變”字的這些意義已廣爲俗衆接受。太宗《令道士在僧前詔》言：

至如佛教之興，基於西域，逮於後漢，方被中華，神變之理多方，報應之緣匪一[②]。

這裏神變仍與佛教相聯繫，作爲其特徵之一被提了出來。唐玄宗《故金紫光禄大夫鴻臚卿越國公景龍觀主贈越州都督葉尊師碑銘并序》乃對“變”的各種情狀作了描繪：

入水不濡，蹈火不爇，嘯咤風雨，鞭笞魔魅，無方而後能進。獨是神也，惟神則變，道也旁通，茍得其人，抑所謂神道設教者也[③]。

這裏“變”的内容，雖然稱頌的是道士，但與佛經中所言也有相通處。由此可知，“變”之神變、變怪義已爲當時社會所肯定，而這些意義仍主要是與宗教（主要是佛教）相聯繫。

---

① 《先秦漢魏兩晉南北朝詩》，中華書局 1983 年，下册第 2252 頁。
② 清·董誥等編《全唐文》卷 6，中華書局 1983 年，第 1 册第 73 頁。
③ 《全唐文》卷 41，第 1 册第 456 頁。

第四節　從變相之義看變文之義

變相與變文的密切關係，爲學術界所公認。兩者在構詞上結構相同，含有共同成分“變”。而它們同流行于唐五代，與佛教關係緊密，有着相似的内容，又同可省稱爲“變”的事實，更促使人們在説明變文，包括其涵義時，與變相相聯繫。上文第一節中，列舉鄭振鐸、孫楷第諸人對變文之“變”的解説，也都主張了變文、變相兩者“變”字語義上的一致性，及其内在的同源性。從相當程度上來説，對變相之義的探討與對變文之義的探討是相通的。

一、變相作爲藝術作品的多樣性

變相一般認爲是指圖畫，屬于佛教藝術的範疇。需要明確的是，在唐以前，變相并非專指圖畫而言，它牽涉着佛教藝術的多種樣式。

中土最早言及變相（變）的是高僧法顯（335～422），其《佛國記》載他于409年冬自海路歸國，途經師子國（今斯里蘭卡），其國于三月出佛齒，乃云：

> 王便夾道兩邊，作菩薩五百身已來種種變現，或作須大拏，或作睒變，或作象王，或作鹿馬。如是形象，皆彩畫莊挍，狀若生人①。

① 《大正藏》第51卷第865頁。

“睒變”中“睒”者，指釋迦牟尼前身睒摩，有關情形，饒宗頤先生論之甚明[①]。睒變其内容當即表現睒子本生故事，但它是否爲圖相却可商榷。文中以“形象”稱之，又言用彩畫裝飾，使之“狀若生人”，如此睒變爲立體的形象的可能性要更大些。

實際上，我們從文籍中確實可發現很多變相（變像、變）非圖畫的例子。北魏楊衒之《洛陽伽藍記》卷五記惠生、宋雲西行求法，入佛沙汰城云：

> 惠生遂減割行資，妙簡良匠，以銅摹寫雀離浮圖儀一軀，及釋迦四塔變[②]。

所謂“釋迦四塔變”者，以釋迦出生、成道、轉法輪、涅槃四個階段爲内容[③]。既以銅摹寫，爲圖畫的可能性較小。巫鴻先生即認爲它是浮雕[④]。梁釋慧皎《高僧傳》卷六《慧遠傳》云：

> 秦主姚興欽德風名，嘆其才思，致書殷勤，信餉連接。贈以龜兹國細縷雜變像，以申款心[⑤]。

---

① 饒宗頤《從“睒變”論變文與圖繪之關係》，收入《梵學集》，上海古籍出版社 1993 年。

② 《大正藏》第 51 卷第 1027 頁。

③ 梁釋僧旻、寶唱等集《經律异相》卷 6《人中四塔十三》，《大正藏》第 53 卷第 28 頁。

④ ［美］巫鴻《什么是變相——兼談敦煌叙事畫與敦煌叙事文學的關係》，收入敦煌研究院編《段文杰敦煌研究五十年紀念文集》，世界圖書出版公司，1996 年，第 140 頁。

⑤ 《大正藏》第 50 卷第 360 頁。

前此梁釋僧祐《出三藏記集》卷十五記同事，乃爲“龜兹國細鏤雜變石像”[1]，則變相又可爲雕像。

明白地言變相爲圖畫者，最早見于《梁書》卷五十四《扶南傳》中，該書云：

> 大同中（535～545），（造諸堂殿，）其圖諸經變，並吴人張繇（按，即張僧繇）運手[2]。

最早有名可知的變相圖爲張墨（317～420）的《維摩詰變相圖》[3]。是知唐以前，變相本非專指繪畫而言，它具有多種藝術形式。只是到了唐代，它纔主要用以指稱表現佛教内容的圖畫。但此時也不是無畫作之外的藝術作品，被稱爲變相的。日本僧人元開撰成于寶龜十年（唐大曆十四年，779）的《唐大和上東征記》中云，唐天寶時明州阿育王塔：

> 其塔非金非玉，非石非土，非銅非鐵，紫烏色，刻鏤非常：一面薩埵太子變，一面捨眼變，一面出腦變，一面救鴿變[4]。

則是以釋迦牟尼四種本生故事爲表現内容的壁雕。該書又記天寶十二載（753）十月，鑒真乘船至蘇州，有“所將如來肉舍利三

① 《大正藏》第55卷第110頁。
② 唐·姚思廉撰《梁書》，中華書局1973年，第3册第793頁。
③ 唐·裴孝源撰《貞觀公私畫録》，《景印文淵閣四庫全書》第812册第22頁。
④ 《大正藏》第51卷第989頁。

千粒，功德綉普集變一鋪”之語，則變相乃爲綉品。同樣的情況也見于開元二十三年（735）李邕撰并書《秦望山法華寺碑》一文中，該文云：

（法華寺有）僧繇墨意，畫長毫之妙光；宫女綖功，織大身之變相[①]。

則織品又可稱爲變相。變相爲圖畫以外的藝術作品，直至清代仍可見曉。清紀昀《閲微草堂筆記》卷十九《灤陽續録一》云：

貝勒春暉主人言：熱河碧霞元君廟（俗謂之娘娘廟）兩廂，塑地獄變相[②]。

在這裏，我們因此面臨着一個問題：變相何以可涵納圖畫以外的多種藝術形式？這一問題是與變相之義緊密相關的。

二、變相的涵義

睒變、釋迦四塔變、細鏤雜變石像、功德綉普集變，它們的共同點有二：一是以佛經故事爲題材，二則是這些故事都具有神奇變異之處。比較而言，我們更傾向于這些作品之所以統稱爲變相，乃是由于後一特點。當然，在這裏變相藝術品類上的多樣性并不能直接證明這一點，但至少稱變相爲改變佛經故事爲圖畫的

① 清·陸增祥編《八瓊室金石補正》卷55，《石刻史料新編》第2輯，臺灣新文豐出版公司，1982年，第7册第4883頁。
② 《閲微草堂筆記》，巴蜀書社1997年，第452頁。

説法是值得商榷的。

變相至唐代主要用以指稱佛教内容的圖畫，這與繪畫藝術在其時的盛行是一致的。閻立本、吴道子、張孝師等杰出畫家的出現，對此有着巨大的推動作用。典籍中所記漢土佛寺（石窟寺除外）有變相畫者，東晉至隋爲 4 種，至唐代則約有 75 種之多[1]。而像莫高窟、龍門石窟等中的變相畫，更是多不勝數。這應當也與繪畫比之其他工藝美術，在創作上更爲便利、變化多端有關。故而變相遂主要用于指稱圖畫。在唐代最早的畫録，裴孝源作于貞觀年間（627～649）的《貞觀公私畫録》中，我們發現一個值得注意的現象，即其中稱某些佛教圖畫時，在“變相”之後常綴加一“圖”字，爲“某某變相圖”。摘記如下：

維摩詰變相圖　梁袁蒨畫
維摩詰變相圖一卷　晉張墨畫
寶積變相圖一卷　梁張儒童畫
彌勒變相圖一卷　隋董伯仁畫[2]

宋佚名撰《宣和畫譜》卷一也記有隋展子虔畫“法華變相圖”[3]。從語義的角度看，如果變相是指改變佛經原文而成的畫，“變相圖”這樣的稱名是十分勉强、累贅的。大概變相在唐初仍未主要歸結爲圖畫，所以須在其後加“圖”字，標明其類屬。貞觀以

① 據張弓《漢唐佛寺文化史》上册，附表（一）《典籍所見漢唐佛寺繪畫簡表（不含石窟寺）》，中國社會科學出版社 1997 年，第 518 頁至 538 頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 812 册第 22 頁、24 頁、26 頁。
③ 《景印文淵閣四庫全書》第 813 册第 72 頁。

後，圖畫爲其主流，故勿須再加“圖”字。這裏，變相似乎不是標明作品的藝術類别，而是與其内容相關。同書在“維摩詰變相圖”後，又有張僧繇畫“維摩詰像一卷”[1]。同以維摩詰爲主角，一稱“變相圖”，一稱“像”，其差别也是值得注意的。在唐朝的諸畫録中，我們將看到，這種差别并非僅見于此。如張彦遠《歷代名畫記》卷九記云：

> 楊庭光，與吴（道子）同時，佛像經變，雜畫山水極妙[2]。

唐朱景玄《唐朝名畫録》“吴道玄條”云：

> 又按《兩京耆舊傳》云，寺觀之中圖畫牆壁，凡三百餘間，變相人物，奇踪異狀，無有同者[3]。

維摩詰變相圖與維摩詰像、佛像與經變、變相與人物，在這裏同爲圖畫，其得名之異應在于具體内容的不同。而上引李邕《秦望山法華寺碑》語“僧繇墨意，畫長毫之妙光；宫女綖功，織大身之變相”，變相乃與“妙光”對舉，這裏變相也應該是指稱作品的内容的。在《佛國記》中，其實已隱含了對變相的説明，其云“王便夾道兩邊，作菩薩五百身已來各種變現，或作須大拏，或作睒變，或作象王，或作鹿馬”，睒變乃是變現的一種。程毅中

① 《景印文淵閣四庫全書》第812册第25頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第812册第345頁。
③ 《景印文淵閣四庫全書》第812册第364頁。

先生即認爲“變相就是變現出來的景象”，“佛家所謂變，就是顯現出某種幻境，又稱變現”[1]。在這裏，變相實際上已與神通變化之義聯繫了起來。更早的在兩漢時，我們即可見到這種聯繫的萌芽。《漢書》卷六十《杜周傳附杜欽傳》云：

> 後有日蝕、地震之變，詔舉賢良方正能直言士，合陽侯梁放舉欽。欽上對曰：“……變感以類相應，人事失於下，變象見於上。”[2]

杜欽爲西漢成帝時人。《後漢書》卷六十二《李固傳》録順帝陽嘉二年（127）李固奏疏云：

> 陽嘉二年，有地動、山崩、火災之異，公卿舉固對策，詔又特問當世之敝，為政所宜。固對曰：“……陛下宜開石室，陳圖書，招會群儒，引問失得，指摘變象，以求天意。”[3]

則變象一詞在漢時即已出現，乃指自然界的非常、變異之象（景象）。它雖然還未含有神通變化之義，但已經隱含了其語義因子。可以説，與變字的意義演變一樣，變相正是以此變象義爲基礎，結合佛經中所言，將其意義在各個方面都加以拓展，遂不止是指

① 《關於變文的幾點探索》，原載《文學遺産》增刊第10輯，1963年7月。收入《敦煌變文論文録》，上册第373頁。
② 東漢·班固撰《漢書》，中華書局1962年，第9册第2671頁。
③ 南朝·宋·范曄撰《後漢書》，中華書局1962年，第8册第2073頁、2077頁。

天地之象，也指佛、神、人和萬事萬物，而在其非常、變異之義上，更汲取佛經中所言之事，發展成神通變化義。這是變、變相詞義的共同演變軌迹。内典中，變相開始成詞，較早者在姚秦時，正與張墨的維摩詰變相圖差不多同時。姚秦鳩摩羅什譯《摩訶般若波羅密經》卷十四《兩過品第四十》云：

善男子，欲界中受五欲快樂，色界中受禪生樂，無色界中受寂滅樂。是事亦無常、苦、空，無我、變相、盡相、散相、離相、滅相[①]。

變相此處與“盡相”等并舉，顯然不是指藝術類型，其義即是變化之相。雖然它不是直接指神變之相，但兩者却是相近、可通的。它表明着變相在古義上與圖畫、雕塑等無關。

到了唐代，變相（變）作神變奇異之相解的情况頗見于佛典中。唐釋道世撰《法苑珠林》卷二十五《見解篇》記婆羅門梵志與般陀相問詰，後者辭屈，乃云：

般陀默然不對，無以相酬。即以神足相答，騰空去地，四丈九丈，結跏趺坐。梵志仰瞻，敬情内發。時舍利弗知其辭匱，現變相答，若不往屈，梵志不度[②]。

這裏所現之“變”，爲其神通變化之形像。唐清凉山大華嚴寺沙

① 《大正藏》第8卷第321頁。
② 《大正藏》第53卷第471頁。

門澄觀撰《大方廣佛華嚴經疏》卷五十六《入法界品第三十九》云：

後一即神相通，二總相徵釋，以不住不作，故無礙也。三別明通用，多顯神足通，十八變相。且分為三，初於空現變，二或一念下十方遍供，三如是一切下現形益物，並可知。言十八變者，一於空行住等，即所作自在；二或隱；三或顯；四或現一身即卷；五或現多身即舒；六穿度下往來；七入地下轉變，八遍身下熾然，九或時下振動；十或時以手下，即衆像入身，以高大故；十一或現燒下放大光明……①

十八變者，即十八種神通變化，其情景（相）即爲十八變相。唐釋菩提流支譯《五佛頂三昧陀羅尼經》卷一《五佛頂王陀羅尼入三摩地加持顯德品第二》云：

如來告言："大善男子，此是頂輪王相，執持諸佛形相神變，三摩地門。譬如汝等，集現大壇，種種威德，諸神變像，不思議事，如來亦爾。"②

又其另譯《一字佛頂輪王經》卷一《畫像法品第二》云：

（爾時釋迦）復誥金剛密迹主菩薩言："法密迹主，此勝

① 《大正藏》第35卷第926頁。
② 《大正藏》第19卷第265頁。

頂輪王像，拔脱有情，一切障苦。汝盡應知，諸佛菩薩各有無量變易色身，導誘現化，示此變像，為欲成就，是當呪者。"[1]

變相即"神變像"、"變像"，而諸佛示現種種變相，是要誘導世俗，勸令向佛。唐釋道宣集記《觀念阿彌陀佛相海三昧功德法門》言：

又依經畫變，觀想寶樹寶池寶樓莊嚴者，現生除滅無量億阿僧祇劫生死之罪[2]。

依經畫變者，正是將佛經中有關佛、佛土、地獄、鬼神的種種神奇變異之相，繪于紙壁，形成佛與衆生、佛土與世俗的强烈對照。由人觀想之下，生出向善崇佛之心，變相畫的意義即在于此。唐釋道宣《續高僧傳》卷二十三《静藹傳》云：

（静藹在俗，）與同伍遊寺，觀地獄圖變（按，當作地獄變圖），顧諸生曰："異哉！審業理之必然，誰有免斯酷者。"便强違切諫，二親不能奪其志，遂獨往瓦官寺，依和禪師而出家，時年十七[3]。

静藹卒于北周武帝宣政元年（578），年四十五。唐朱景玄撰《唐

① 《大正藏》第19卷第232頁。
② 《大正藏》第47卷第25頁。
③ 《大正藏》第50卷第625頁。

朝名畫録》云：

又嘗聞景雲寺老僧云，吴生（按，即吴道子）畫此寺地獄變相，時京都屠沽漁罟之輩見之而懼罪改業者往往有之，率皆修善[①]。

静藹因睹地獄變圖而思出家，屠夫漁者因觀地獄變相而懼罪改業，變相圖在宗教宣傳上的功效由此可見。這也是唐代佛寺中變相圖大量出現的主要原因。

變相作“神奇變異之相（形象、情景、場面等）”解，不僅爲釋子所知用，也爲世俗知曉。白居易作于貞元二十年（804）的《八漸偈》之七《濟》云：

通力不常，應念而變。變相非有，隨求而見。是大慈悲[②]。

偈言佛的神通之力及神變之相（變相）都非常有，須莊嚴恭敬，纔得求見。變相之義在此殊爲明了。唐以後，仍可見變相這一意義的留存。宋初陶穀《清異録》卷下“衣服門”云：

瑩姐，平康妓也，玉淨花明，尤善梳掠畫眉，日作一樣……有細眷不喜瑩者，謗之為膠煤變相。自昭、哀以來，不

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第812册第364頁。
② 顧學頡校點《白居易集》卷39，中華書局1979年，第3册第887頁。

用清黛，皆以善墨火煨染指，號薰墨變相[1]。

膠煤變相、薰墨變相者，言其妝相稀奇、古怪，變相在此處即有怪異之相的含義，是神變、奇異之相一義的擴展。《閲微草堂筆記》卷十一《槐西雜志一》云：

里有祝鬼者曰：鬼亦恒憧憧擾擾，若有所營，但不知所營何事。亦有喜怒哀樂，但不知其何由。大抵鬼與鬼競，亦如人與人競耳。然微陰不足敵盛陽，故莫不畏人。其不畏人者，一由人據所居，鬼刺促不安，故現變相驅之去；一由祟人求祭享[2]。

此處變相乃指鬼顯示種種變怪、非常之相，以驚嚇生人。清同治八年（1839）錢塘比丘烈正校刊的《劉香女寶卷》云：

此時狀元一見香女，身形變相，只見短發齊眉，破衣百結，垢面蓬頭，脚帶黄泥，骨瘦如柴[3]。

變相此處乃指"短髮齊眉，破衣百結……"，顯然也爲怪異非常之相的意思。

至此，我們對變相的涵義有了較全面的認識：變相之本義，

① 《景印文淵閣四庫全書》第1047册第897頁。
② 《閲微草堂筆記》第234頁。
③ 全名《太華山紫金嶺兩世修行劉香寶卷全集》，揚州大學圖書館藏，下卷第29頁。

乃是在漢語已有意義的基礎上，結合佛經中所言之事，發展起來的，它在佛經中本指種種神奇、變異之相（形象、情景、場面等），佛教對其宣揚，在于表現佛之崇高，誘人向佛，這也貫徹到以變相爲內容的藝術活動中。由此而產生的藝術作品（雕塑、織綉、圖畫）據其內容特點，都可名之爲變相（變、變像）。到了唐代，由于圖畫在有關藝術活動中佔了主導地位，變相成爲以之爲內容的佛教圖畫的定稱，但其本義仍保留了下來。由此，我們便能理解，變相作爲藝術作品的多樣性，變相圖的含義，以及變相與人物、經變與佛像等的對舉了。

三、變文的涵義

我們對變相本義的說明，揭示了變相中"變"字的意義及變相（圖）的得名之由。它實質上也揭示了變文的涵義所在。變文與變相圖的一致處，在本節的開始已經揭示。兩者在內容上，都以佛教的神變、奇異的故事、情景爲表現對象（這裏變文乃指佛教變文），不同的只是一以文字來塑造形象，一以色彩、綫條等來塑造。而其稱名甚至也有相同，《歷代名畫記》卷三記光宅寺有"降魔等變"[①]，而敦煌遺書 S.4398 即題名爲"降魔變"，是爲變文。變相與變文間的密切關係，後文還將有論述。從變相（圖）的得名之由，我們可以推定，變文中的"變"字也是神變、變異之義，變文的得名之由，與變相一樣，是對佛經中神變、變異情景的表現，在畫爲"變相（圖）"，在言則爲"變文"。而變相圖有"觀想"的功能，變文的出發點之一也當在宣佛闡道，誘

① 《景印文淵閣四庫全書》第 812 册第 304 頁。

人向善。從變文（指佛教變文）的題材來看，《八相變》（北圖雲字24號）、《破魔變文》（P.2187等）、《降魔變文》（S.5511等），無不是以佛經中神變、變異的故事，即“變”爲主要内容的。但在對“變”字意義的討論中，我們看到“變”字的這種意義已經擴展到世俗社會。同樣，以“變”爲内容的藝術創作，也在俗世非宗教的藝術領域内展開，也有“××變”之名。《隋書》卷十五《音樂志下》云：

及大業二年（606），突厥染干來朝。煬帝欲誇之，總追四方散樂，大集東都。初於芳翠苑積翠池側，帝帷宫女觀之。有舍利先來戲於場内……又有大鯨魚，噴霧翳日，倏忽化成黄龍，長七八丈，聳踴而出，名曰黄龍變[①]。

《舊唐書》卷二十九《音樂志二》云：

散樂者，歷代有之，非部伍之聲，俳優歌舞雜奏。漢天子臨軒設樂，舍利獸從西方來，戲於殿前。激水成比目魚，跳躍嗽水，作霧翳日。化成黄龍，修八丈，出水遊戲，輝耀日光（按，即黄龍變）。繩繫兩柱，相去數丈，二倡女對舞繩上，切肩而不傾。如是雜變，總名百戲[②]。

黄龍變、雜變共同處在于情景的神奇、變幻。《舊唐書》下言其

① 唐・魏徵、令狐德棻撰《隋書》，中華書局1973年，第2册第381頁。
② 後晉・劉昫等撰《舊唐書》，中華書局1975年，第4册第1072頁。

“變態多端”[①]，正揭示了此點。這種伎藝之“變”，在東漢時當已發端。桓寬《鹽鐵論》卷七《崇禮》言：

> 飾幾杖，修樽俎，為賓，非為主也。炫耀奇怪，所以陳四夷，非為民也。夫家人有客，尚有倡優奇變之樂，而況縣官乎[②]！

奇變者，正爲神奇、變幻之伎樂。伎藝之“變”與佛教的變相、變文一樣歷史久遠。又，《隋書》卷三十四《經籍志三》記梁時有《騎馬變圖》一卷，《投壺變》一卷，又有《九宫變圖》一卷[③]。《投壺變》、《騎馬變圖》屬兵家，其得名恐怕還是因爲投壺、騎馬的花樣百出，變態多端，與同卷録《吴孫子牝牡八變陣圖》二卷之“變”相同[④]。而《九宫變圖》屬五行家，也當關涉變異之事。三者之得名在語義上，都脱不了變异非常的範圍。

文學、雕塑、繪畫、伎樂，都有可稱爲“××變”者，“變”這裏只能是其内容的一種標誌，即揭示它們在内容上共同的神奇、變幻的特點。這也正是變文的得名之由。毫無疑問，變相最初是專限于佛教範圍内的，因爲它所表現的内容是源于佛經的，見于文獻的初期變相（圖）都屬于佛教。到了唐代，雖有道教仿佛之“明真經變”[⑤]、“道經變相圖”[⑥]，但變相圖的主體仍屬于佛

① 《舊唐書》第 4 册第 1074 頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 695 册第 594 頁。
③ 《隋書》第 4 册第 1016 頁、1617 頁、1028 頁。
④ 《隋書》第 4 册第 1012 頁。
⑤ 《景印文淵閣四庫全書》第 812 册第 304 頁。
⑥ 《景印文淵閣四庫全書》第 813 册第 72 頁。

教。隨着變相（變）一詞的流行，乃可用于指稱非佛教的事物，于是有了“膠煤變相”等稱名。變文也是如此，遵循着從佛教向世俗擴展的演變軌迹。

第二章　變文的生成背景

變文的産生、發展離不開佛教，它乃以佛經神變故事爲内容，與佛教的宣傳活動，特别是俗講，聯繫緊密，佛教在中土的的流布是變文産生的原動力。變文的産生也不可脱離中土固有文化、文學傳統的影響，它在題材、體制、觀念等方面，都可見中土文化的因子。變文在其一身之中，汲取了本土文化和外來文化的營養，爲文化交流的果實。

第一節　唐以前的佛教講經

一、講經之初始

佛教自東漢傳入中土，直至魏晉，流布緩慢。後趙石虎時，王度奏言：

> 往昔漢明感夢，初傳其道，唯聽西域人得立都邑，以奉其神，其漢人皆不得出家。魏承漢制，亦循其規①。

① 《高僧傳》卷9《佛圖澄傳》，《大正藏》第50卷第385頁。

西晉王謐《答桓玄難》亦云：

曩者晉人略無奉佛，沙門徒衆，皆是諸胡，且王者與不之接[①]。

可知，此時佛教仍主要流傳于入華之外族間，中土之人少有信仰者，而佛教的講經活動也無由大量開展。魏晉以後，漢土信佛者漸多，佛教講經始蓬勃興起。

漢土佛家講經，依宋釋贊寧《大宋僧史略》卷上“僧講”條，乃起于曹魏時朱士行：

士行於洛中講小品，往往不通。遠出流沙求大品，歸出為晉音是也。士行曹魏時講《道行經》，即僧講之始也[②]。

但漢地講經早已有之，東漢桓帝時安世高即行之。嚴浮調撰《沙彌十慧章句序》言安世高譯經，“凡厥所出，或以口解，或以文傳”[③]，則其當于譯經時隨文講説。這種譯經與講經相結合的情形，流行于譯場中，湯用彤先生《漢魏兩晉南北朝佛教史》第十章《鳩摩羅什及其門下》明言之：

蓋古人之譯經也，譯出其文，即隨講其義。所謂譯場之

① 《全晉文》卷20，《全上古三代秦漢三國六朝文》第2册第1569頁。
② 《大正藏》第54卷第239頁。
③ 梁·釋僧祐《出三藏記集》卷10，《大正藏》第55卷第69頁。

助手，均實聽受義理之弟子[①]。

但安世高之講經，因其從屬于譯經，未獲獨立地位，而没有形成一定的制度，乃不可與後日之講經同語，只能視爲講經之萌芽狀態。而曹魏朱士行之講經，是已脱離譯事，獲得其獨立地位，故贊寧認之爲漢土講經之始。其具體的儀軌則不得知曉。

二、講經制度的初定

稍晚之，佛家講經已隱成制度。《世説新語·文學》云：

支道林、許掾諸人共在會稽王齋頭。支為法師，許為都講（《高逸沙門傳》曰：道林時講《維摩詰經》）。支通一義，四坐莫不厭心。許送一難，衆人莫不抃舞。但共嗟咏二家之美，不辯其理之所在[②]。

同篇又有支遁講小品，于法開遣弟子攻難，“往反多時，林公遂屈”[③]。則東晉時佛家講經，由法師與都講主持，都講設問，法師宣講釋疑，而在場之僧俗或也可參問。如此已成常例。唯都講、法師之設，一般以爲是仿效儒家講經。《後漢書》卷二十六《侯霸傳》云：

① 湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》，北京大學出版社 1997 年，第 208 頁。
② 南朝·宋·劉義慶撰，梁·劉孝標注《世説新語》卷上之下，上海古籍出版社 1982 年，第 16 頁。
③ 《世説新語》卷上之下，第 17 頁。

師事九江太守房元，治《穀梁春秋》，為元都講①。

又，卷三十七《丁鴻傳》：

鴻年十三，從桓榮受《歐陽尚書》，三年而明章句，善論難，為都講②。

《魏書》卷八十二《祖瑩傳》：

時中書博士張天龍講《尚書》，選為都講。瑩夜讀書勞倦，不覺天曉，催講既切，遂誤持同房生趙郡李孝怡《曲禮》卷上座。博士嚴毅，不敢還取，乃置《禮》於前，誦《尚書》三篇，不遺一字。講罷，孝怡異之，向博士說，舉學盡驚③。

則儒家講經都講之職任爲論難與誦經，正與佛家之都講相同④。

佛教講經自東漢至晉，綿延不絕，但制度未明，難成風氣。釋道安于此時，遂持其佛界領袖之聲勢，整肅講場，爲講經確立制度。《高僧傳》卷五《道安傳》云：

安既德為物宗，學兼三藏，所制僧尼軌範，佛法憲章，

① 《後漢書》第4册第901頁。
② 《後漢書》第5册第1263頁。
③ 北齊·魏收撰《魏書》，中華書局1974年，第5册第1798頁。
④ 參見余嘉錫《晉辟雍碑考證·都講》，收入《余嘉錫論學雜著》，中華書局1963年，上册第161頁至163頁。

條為三例：一曰行香、定座、上經、上講之法，二曰常日六時行道、飲食、唱時法，三曰布薩、差使、悔過等法。天下寺舍，遂則而從之[1]。

道安所定僧尼軌範，第一項即爲講經之制，是分四步：行香、定座、上經、講經。前三者爲正式講經前之敬禮儀式，爲後世講經所襲取。其講經的具體進程，文中雖未明言，但應該是將法師與都講之職任更爲具體化、明確化。後來之講經，其儀式基本相同，很大程度上當歸因于道安所定爲"天下寺舍，遂則而從之"的事實。

三、講經的世俗化

講經于道安之後，漸成社會一大盛事，上至君王大臣，下至庶民百姓，都樂于參聞，尊崇其事。《高僧傳》卷五《竺法汰傳》云：

晉太宗簡文帝深相敬重，請講《放光經》。開題大會，帝親臨幸，王侯公卿，莫不畢集……開講之日，黑白觀聽，士女成群[2]。

講經之隆重由上可知。可注意的是，此時講經乃"黑白觀聽"，在僧之外，世俗各個階層都得以參與。座中之人往往可諮問法

① 《大正藏》第50卷第353頁。
② 《大正藏》第50卷第354頁。

師，出疑求解。而聽受及問疑之人的階層與素質參差不一，法師需要“妙辯不窮，應變無盡”[①]，據對象、問難之不同，作出解說。其中遂不乏隨俗就便處，使講經偏離宣佛之正道，以臨場的機智巧答見長，具有了世俗趣味。《高僧傳》卷七《僧苞傳》云：

> 後東下京師，正值祇洹寺發講……高座出題適竟，苞始欲措言，法師便問：“客僧何名？”答雲：“名苞。”又問：“盡何所苞？”答曰：“高坐之人，亦可苞耳。”乃致問數番，皆是先達思力所不逮。高座無以抗其辭，遂遜退而止。時王弘、范泰聞苞論議，嘆其才思[②]。

僧苞爲鳩摩羅什弟子。文中所記法師與聽者間的問答與佛教義理全無牽涉，屬于巧妙問答，頗具趣味。而這却爲時人所肯定，乃“嘆其才思”，從此或可見講經之莊嚴性消褪已漸被時人習以爲常。僧苞距道安不遠，已是如此。至于後代，更復甚之。《續高僧傳》卷六《慧開傳》乃云：

> （慧開）後忽割略前習，專攻名教，處衆演教，咸慶新聞。及至解名析理，應變無窮，雖逢勁敵巧談，罕有折其角者。講席棋連，學人影赴[③]。

慧開卒于梁天監元年（502），年三十九。其講經之受歡迎，實乃

① 《高僧傳》卷 8《僧宗傳》，《大正藏》第 50 卷第 379 頁。
② 《大正藏》第 50 卷第 369 頁。
③ 《大正藏》第 50 卷第 473 頁。

在于宣講的“新聞”、“應變無窮”、“巧談”，這些或多或少會使講經具有趣味，并進而諧謔化、技藝化。這在不久之後即可得到證實。《續高僧傳》卷六《真玉傳》云：

> 後鄉邑大集，盛興齋講。母携玉赴會，一聞欣領，曰："若恒預聽，終作法師，不憂匱餧矣。"母聞之，欲成斯大業也，乃棄其家務，專將赴講①。

真玉爲北齊人。講經被視爲謀生之職業，只有在它與世俗趣味充分接近，爲百姓欣聞的情況下，才能操之“不憂匱餧”。敦煌遺書 S.610《啓顔録》記述北齊高祖時及隋初的僧人講經論議的情形，也可見其諧謔性：

> 高祖又嘗以四月八日齋會講説，石動筩時在會中，有大德僧在高座上講，道俗論難，不能相决。動筩後來，乃問僧曰："今是何日？"僧答云："是佛生日"。動筩即云："是佛兒。"僧即變云："今日佛生。"動筩又云："佛是日兒。"衆即大笑。
>
> 隋有三藏法師，父本商胡，法師生於中夏，儀容面目，猶作胡人。行業極高，又有辯捷。嘗以四月八日設齋講説，當時朝官及道俗觀者數千餘人，大德名僧及官人有辯捷者前後十八人論議。法師隨難即對，義理不窮，無難得者。最在後有一小兒姓趙，年始十三……即來就座，大聲語此僧曰：

① 《大正藏》第50卷第475頁。

“昔野干和尚自有經文，未審狐作闍梨，出自何典誥？”僧即語云：“此郎君子聲高而身小，何不以聲而補身？”小兒即應聲報云：“法師以弟子聲高而身小，何不以聲而補身。法師即眼深而鼻長，何不截鼻而補眼？”衆皆驚异，起立大笑。

講經的世俗化、諧謔化的趨勢在真玉之後，一直持續着。《續高僧傳》卷九《僧粲傳》記隋初道士褚揉講道經事：

每講《莊》、《老》，粲必聽臨，或以義求，或以機責。隨揉聲相，即勢沉浮，注辯若懸泉，起轉如風卷。故王公大人，莫不解頤撫髀，訝斯權變。嘗下敕令揉講《老經》，公卿畢至，惟沙門不許預坐。粲聞之……直入講會，人不敢遮。揉序王將了，都無命及。粲因其不命，抗言激刺，詞若俳謔，義實張詮。既無以通，講席因散[①]。

僧粲爲陳、隋時人。其于道教講席之中，與道教之講師相與酬對，乃“詞若俳謔”，致王公大人“解頤撫髀”，是道教講經也非嚴肅呆板，而充滿諧趣。這裏雖然説的是道教，但參與一方爲僧徒，則佛家講經也或有如此情景。《續高僧傳》卷十三《圓光傳》云：

創通《成論》，末講《般若》，皆思解俊徹，嘉問飛移，

① 《大正藏》第50卷第500頁。

兼糅以絢彩，織綜詞義。聽者欣欣，會其心府[①]。

圓光歷陳、隋、唐三代。所謂“糅以絢彩，織綜詞義”，無非是使講經更具文采，更有打動世俗的趣味。佛教講經制度的確立，是爲唐世之俗講提供了範型。而它一貫或多或少有的世俗化、諧謔化趨向，更爲俗講開啓了先河。

佛教講經又一令人注目的發展是格義的出現。格義的確立在西晉時，《高僧傳》卷四《竺法雅傳》云：

（竺法雅）少善外學，長通佛義。衣冠仕子，咸附諮稟。時依雅門徒，並世典有功，未善佛理。雅乃與康法朗等，以經中事數擬配外書，為生解之例，謂之格義。及毗浮、曇相等，亦辯格義，以訓門徒。雅風彩灑落，善於機樞，外典、佛經，遞互講說[②]。

格義之創立，乃不得已而爲之，是以中土之事理與佛經中的事理相比擬，使漢土僧徒易于知曉，並須以釋子通曉外典爲前提。竺法雅如此，他如支遁者乃注《莊子·逍遥遊》[③]，慧遠者乃“博綜六經，尤善莊老”[④]。格義後雖因滯文、迂闊，自道安後逐漸消歇[⑤]，持續不過百年，影響却巨大。于講經而言，格義的開展爲

① 《大正藏》第50卷第523頁。
② 《大正藏》第50卷第347頁。
③ 《大正藏》第50卷第348頁。
④ 《大正藏》第50卷第357頁。
⑤ 參湯用彤《論“格義”》，收入黄夏年編《近現代著名學者佛學文集·湯用彤集》，中國社會科學出版社1995年。

外典進入講經，開啓了一條“合法”途徑，爲後世講經牽引俗書，及非佛家的觀念、事理在其中的出現，都提供了先例。而這也推動着佛家講經世俗化的進程，俗講、變文在很大程度上正是這一進程的産物。

第二節　唱　導

唱導的出現，突破了佛教已有的講經制度，爲佛教在世俗社會的傳播提供了一種更爲有效的宣傳形式，對俗講、變文的産生、發展有着重要影響。唱導雖或早有之，但它的引人注目和興盛當始于東晉慧遠對它進行改革、倡導時。《高僧傳》卷十三《唱導·論》云：

> 論曰：唱導者，蓋以宣唱法理，開導衆心也。昔佛法初傳，于時齋集，止宣唱佛名，依文致禮。至中宵疲極，事資啓悟，乃別請宿德，昇座説法。或雜序因緣，或傍引譬喻。其後廬山釋慧遠，道業貞華，風才秀發。每至齋集，輒自昇高座，躬爲導首。光明三世因果，却辯一齋大義。後代傳授，遂成永則①。

唱導乃爲齋集時所用，而講經則可獨立發起，不必從屬于某種法事。唱導本是于漫長法會中，因人疲倦，而新出一事，冀消除聽者睡魔，振其心神。故而内容上與傳統講經有所不同，因緣、譬

① 《大正藏》第 50 卷第 417 頁。

喻，也即故事性的内容成爲主導，是以故事來聳人視聽，宣揚佛理。

唱導與講經并非一事。《高僧傳》卷十三《法願傳》言“願又善唱導及依經説法”[1]，依經説法是爲講經，與唱導並舉，兩者相異甚明。講經必須依經而行，需要有都講轉讀經文，法師隨文釋義。《高僧傳》卷五《道安傳》云：

> 既達襄陽，復宣佛法。初經出已久，而舊譯時謬，使深義隱没未通。每至講説，唯叙大意，轉讀而已[2]。

又，《續高僧傳》卷五《僧旻傳》云：

> 又嘗於講日，謂衆曰：“昔彌天釋道安，每講於坐定後，常使都講等為含靈轉經三契，此事久廢。既是前修勝業，欲屈大衆，各誦《觀音經》一遍。”於是合坐欣然，遠近相習。爾後道俗捨物，乞講前誦經，由此始也[3]。

則講經時都講轉經本爲正則，不但要轉所講之經，而且還可誦讀它經。後者由道安確立，由僧旻再次提倡而行于天下。轉經有一定的聲腔調門，頗具音樂美和感染力，這一點在《高僧傳》卷十三中觸處皆是。如該卷《法平傳》云：

① 《大正藏》第50卷第417頁。
② 《大正藏》第50卷第352頁。
③ 《大正藏》第50卷第463頁。

後東安嚴公發講，等（按法等，法平弟）作三契經竟，嚴徐動麈尾，曰："如此讀經，亦不減發講。"遂散席[①]。

則轉經之妙不差于法師之講説，正爲講經取得成功不可缺少的部分。故《續高僧傳》卷二十九《讀誦·論》云：

尋夫讀誦之為業也，功務本文。經嘆説行，要先受誦[②]。

而唱導中與經文聯繫則未爲緊密，其進行不必要轉讀經文，而是"雜序因緣"、"傍引譬喻"。因緣、譬喻者，言其内容的故事性。雜序、傍引者，言其内容之來源乃雜採衆經，掇拾内外，自不必拘泥于特定的一經一文，而在選材上擁有很大的範圍與自由。都講在唱導中雖不必定無，但其轉經之任已經失去了存在的必要性。

講經需求的是對經文的熟悉和義理的精通，唱導則更多地要求着内外兼通，古今嫻熟，文采斐然而悦耳動聽。《高僧傳》卷十三《唱導·論》云：

夫唱導所貴，其事四焉，謂聲、辯、才、博。非聲則無以警衆，非辯則無以適時，非才則無言可採，非博則語無依據。至若響韵鐘鼓，則四衆驚心，聲之為用也。辭吐俊發，

① 《大正藏》第50卷第413頁。
② 《大正藏》第50卷第356頁。

適會無差，辯之為用也。綺製雕華，文藻橫逸，才之為用也。商榷經論，采撮書史，博之為用也[1]。

所謂聲、辯、才、博，據上所言，其核心乃在于文采和適時。既稱"貴乎"，是在唱導中已被奉爲標準。在演出中，法師要有高超的發聲技巧，悦耳動人；要有非同一般的文學素養和才能，使其表達具有一定的文學性；需要涉覽廣博，機敏智慧，能根據不同的臨場情況，作出應變、發揮。唱導的這些要求和特點，比當時講經的世俗化傾向更進了一步。

講經爲佛家之常事，未爲專門職業，且不必專門于一時一地進行。而唱導則已成爲僧徒的一項專業，多于齋會時舉行。《高僧傳》卷十三對此多有記載，如：

（釋道照）以宣唱為業……獨步於宋代之初。宋武帝嘗於内殿齋，照初夜略叙百年迅速，遷滅俄頃……[2]

是《高僧傳》無講經之目，而專設唱導一門，其因當在于此。而唱導于適時應變之外，更須適衆而行，根據不同的對象以不同的方式，進行宣説。這在講經中雖或有之，但未曾分明，唱導中却已成定制。《高僧傳》卷十三《唱導·論》云：

若能善茲四事，而適以人時。如為出家五衆，則須切語

① 《大正藏》第50卷第417頁。
② 《大正藏》第50卷第415頁。

> 無常，苦陳懺悔。若為君王長者，則須兼引俗典，綺綜成辭。若為悠悠凡庶，則須指事造形，直談聞見。若為山民野處，則須近局言辭，陳斥罪目。凡此變態，與事而興。可謂知時衆，又能善説者[1]。

"適以人時"、"與事而興"，是説唱導根據聽受對象的不同，作出適當調整，以契合聽衆處境和心境的話題、方式，來説佛論道，促其感悟。則唱導之善，全在于它的適時從衆，而文采焕然。講經拘執于本經，必不能同此變化多端。

講經的功用在于暢通經義，以理誘人，爲"白黑欽崇，朝野悦服"，受到黑白兩衆、朝野上下的敬仰。而唱導却被目爲小技，《高僧傳》卷十三《唱導·論》所言，"經（指轉讀）導二伎，雖於道爲末，而悟俗可崇"[2]，説明着僧界正統對唱導的輕視。講經須依託經文，以理服人。唱導却是聯繫當前當地的人與事，以因緣、譬喻等故事性内容和靈活多變的方式，訴諸聽衆的情感，引人動心動情，以取得使其向善崇佛的效果。《高僧傳》卷十三《唱導·論》乃云：

> 至如八關初夕，旋繞周行，烟蓋停氛，燈帷靖耀。四衆專心，義指緘嘿。爾時導師則擎爐慷慨，含吐抑揚，辯出不窮，言應無盡。談無常，則令心形戰栗。語地獄，則使怖淚交零。徵昔因，則如見往業。覈當果，則已示來報。談怡

① 《大正藏》第50卷第417頁。
② 《大正藏》第50卷第417頁。

樂，則情抱暢悦。叙哀戚，則灑泣含酸。於是闔衆傾心，舉堂惻愴，五體輸席，碎首陳哀，各各彈指，人人唱佛。爰及中宵後夜，鐘漏將罷，則言星河易轉，勝集難留。又使遑迫懷抱，載盈戀慕。當爾之時，導師之為用也[①]。

唱導之用，能使聽者顫慄恐慌，淒愴泣涕；又能使之暢悦欣情，敬慕神往。其情感上的激烈反應，是當時講經所無的。對于一般的聽衆來説，顯然前者更能引起他們的興趣，受到他們的歡迎。故釋慧皎于《高僧傳》卷十四《序録》中乃云："其轉讀宣唱，雖源出非遠，然而應機悟俗，實有偏功"[②]。

與當時的講經相比，唱導是一更爲世俗化的宣教形式。作爲普施于僧俗的宗教活動，唱導仍屬于齋會的一部分，没有取得像後來俗講一樣的獨立資格，在佛教宣傳中地位低下。而其"悟俗可崇"、"應機悟俗"的特點，則説明着唱導雖以僧俗兼爲宣説的對象，其重點却在俗衆。唱導與俗講雖不能等同，但唱導的存在無疑啓示着佛家講經向僧講、俗講的分流，以更爲趨合世俗的内容、形式來改造佛家講經，使之最終誕生出專以俗衆爲説教對象的俗講來。唱導適時、適衆的成分，也即它故事性的内容和靈活的宣説形式，乃滋養着俗講的産生，俗講及變文的精神和特性很大程度上已經在唱導中萌芽。

在唐之前，俗講和變文雖然不能得到確立，但兩者的基本因子在此期間已經存在于佛教的宣傳活動中。講經爲俗講的基本制

① 《大正藏》第50卷第418頁。
② 《大正藏》第50卷第419頁。

度——法師與都講相互合作——提供了範本，而其世俗、諧謔色彩，與唱導一起預定了俗講的世俗特質和故事性内容。俗講和變文的基本形態在很大程度上可以説，是綜合了它們的某些有利因素。到了佛教從教理到制度、僧徒都充分世俗化的唐代，俗講、變文的興盛便是水到渠成之事。

第三節　唐代俗講、變文展開的背景

唐代是佛教迅速發展的時代，宗派的創立，僧團的膨脹，寺院經濟的强大，在此時都是十分明顯的。與之相適應的是佛教的各個方面的充分中國化、世俗化。俗講與變文正是在這樣的佛教氛圍下，結合了當時的某些社會因素，而得以產生、發展的。

一、三教論衡

儒、佛、道三家會于一處，互相論辯，以闡明教旨，尊己貶人的活動，南朝宋明帝時已經出現，宋釋志磐《佛祖統紀》卷五十四“三教談論”條云“宋明帝幸莊嚴寺，觀三教談論”[1]。到了唐代，在寬鬆的宗教政策與自由的學術氛圍下，三教論衡屢有舉行。

> 後高祖親臨釋奠，時徐文遠講《孝經》，沙門惠乘講《波若經》，道士劉進喜講《老子》。(陸) 德明難此三人，各

[1] 《大正藏》第49卷第471頁。

因宗旨，隨端立義，衆皆為之屈①。

（貞觀十二年，）太宗詔祭酒孔穎達、沙門惠淨、道士蔡晃，入弘文館談論三教②。

（張士衡）貞觀間，為弘文館直學士。高宗時，數召見，與方士、浮屠講說③。

（開元二十三年，）八月癸巳千秋節，命諸學士及僧、道，講論三教異同④。

（肅宗）上元二年夏，於景龍觀設高座，講論道釋二教⑤。

（德宗貞元十二年四月，庚辰，上降誕日，命沙門、道士，加文儒官，討論三教⑥。

（文宗大和元年）九月上誕年，召（白）居易與僧惟澄、道士趙常盈對御講論於麟德殿⑦。

（宣宗大中三年誕日）敕諫議李貽孫、國師知玄，同道士談論三教⑧。

唐代的三教論衡開始還是以教義爲中心，其進行乃由一方提出觀點，所謂竪義，另一方就此提問，兩相辯駁，不失學術性和

① 《舊唐書》卷 189《陸德明傳》，第 15 册第 4945 頁。
② 《佛祖統紀》卷 54，《大正藏》第 49 卷第 471 頁。
③ 宋·歐陽修、宋祁撰《新唐書》卷 198《張士衡傳》，中華書局 1975 年，第 15 册第 5650 頁。
④ 宋·王欽若等編《册府元龜》卷 37，中華書局 1960 年，第 1 册第 414 頁。
⑤ 宋·錢易《南部新書》卷 4，《景印文淵閣四庫全書》第 1036 册第 201 頁。
⑥ 《舊唐書》卷 13《德宗本紀》，第 2 册第 383 頁。
⑦ 《舊唐書》卷 166《白居易傳》，第 13 册第 4353 頁。
⑧ 《佛祖統紀》卷 54，《大正藏》第 49 卷第 47 頁。

莊嚴性[1]。但它後來在君主的旨意下成爲慶祝其生辰的一項儀式，其中遂漸增添一些歌功頌德和娱樂性的内容。唐韋絢《劉賓客嘉話録》云：

> 德宗降誕，内殿三教講論，以僧監虚對韋渠牟，以許孟容對趙需，以僧覃延對道士郗惟素。諸人皆談畢，監虚曰："臣請奏事，玄元皇帝我唐天下，文宣王古今之聖人，釋迦如來西方之聖人，皇帝陛下是南部贍州之聖人。"[2]

將帝王與佛祖并列，近乎阿諛。它也表明着君主權威在三教講論中的重要性，及佛教國家性格的加深。監虚所言也肯定老子（玄元皇帝），初期講論中劍拔弩張的氣氛已經消失。宋錢易《南部新書》卷二言之爲"初若矛盾相向，後類江海同歸"[3]，儒、釋、道乃同歸于皇帝以神道設教、敷導民俗的名義之下。

三教講論後期對辯經明義之旨的偏離，使其宗教性淡薄，而世俗味加强。《舊唐書》卷一百三十五《韋渠牟傳》云：

> 貞元十二年四月，德宗誕日，御麟德殿，召給事中徐岱、兵部郎中趙需、禮部郎中許孟容與韋渠牟，及道士萬参成、沙門譚延等十二人，講論儒、道、釋三教。渠牟枝詞游説，捷口水注。上謂其講耨有素，聽之意動。數日，轉秘書

---

① 參唐·釋道宣撰《集古今佛道論衡》，《大正藏》第 52 册。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 1035 册第 466 頁。
③ 《景印文淵閣四庫全書》第 1036 册第 184 頁。

郎[①]。

韋氏的枝詞游説已逸出經義的範圍。《劉賓客嘉話録》進一步揭明，“韋渠牟與僧覃延嘲謔，因此承恩”[②]。以“枝詞游説”、“嘲謔”，能令君主“聽之意動”，承恩遷官，是三教論衡此時已漸落入娱性説情的窠臼，而能爲君主贊賞，説明着這已是普遍的風氣。三教講論中的世俗、諧謔傾向，并非德宗時始出現，玄宗時即有之。《宋高僧傳》卷十七《利涉傳》云：

有潁陽人韋玎……表請釋道二教定其勝負，言釋道蠹政可除。玄宗詔三教各選一百人，都集内殿。韋玎先陟高座，挫葉净能及空門思明，例皆辭屈。涉次登座，解疑釋結，臨敵有餘。與韋往返百數千言，條緒交亂。相次抗之，紛絲自理，正直有歸。涉重問主人曰：“子先登席，可非主耶？未審主人何姓？”玎曰：“姓韋。”涉將韋字為韵，揭調長吟，偈詞曰：“我之佛法是無為，何古今朝得有為？無韋始得三數載，不知此復是何韋？”涉之吟作，百官悚然。帝果憶何韋之事，凛然變色曰：“玎是庶人宗族，敢爾輕蔑朕玄元祖教，及凌轢釋門？”玎下殿俯伏待罪，叩頭言：“臣非庶人之屬。”涉責其鉗利口，以解疏狂，奏曰：“玎是關外之人，非玄貞族類。”敕貶象州。百姓賜涉錢絹，助造明寺，加號明教焉。二教重熙，涉之力也[③]。

① 《舊唐書》第 11 册第 3728 頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 1035 册第 466 頁。
③ 《大正藏》第 50 卷第 815 頁。

利涉與韋玎辯論無勝負，乃在對方的姓氏上做功夫，影射韋玎與謀害中宗的韋後有族緣關係，挑動玄宗的隱痛，借君主之威來擊倒論敵。勝則勝矣，而三教論衡的學術氣氛和莊嚴味道至此已經喪失。唐玄宗《將行釋奠禮令》也云：

> 夫談講之務，貴於名理。所以解疑辯惑，鑿瞽開聾，使聽者聞所未聞，視者見所未見。爰自近代，此道漸微。問禮言詩，惟以篇章為主；浮詞廣說，多以嘲謔為能。遂使講座作俳優之場，學堂成調弄之室……捨此確實，競彼浮華。取悅無智，見嗤有識①。

所言雖爲儒家講經的世俗化、諧謔化的情形，但它與三教論衡，乃至俗講的情形，無疑是一致、相通的。後來之三教論衡至有嘲謔、奉承、娛樂的情形，實在是淵源已久。到了懿宗時，這種風氣更爲盛行。唐高彦休《唐闕史》卷下云：

> 嘗因延慶節，緇黄講論畢，次及倡優為戲，（李）可及儒服岌巾，褒衣博帶，攝齊以升崇座，自稱三教論衡。其偶坐者問曰："既言博通三教，釋迦如來是何人？"對曰："是婦人。"問者驚曰："何也？"對曰："《金剛經》云'敷座而坐'，或非婦人，何煩夫坐然後兒坐也？"上為之啓齒。又問曰："太上老君何人也？"對曰："亦婦人也。"問者益所不

① 《全唐文》卷30，第1册第234頁。

> 諭。乃曰："《道德經》云'吾有大患，是吾有身，及吾無身，吾復何患'，倘非婦人，何患於有娠乎?"上大悦。又曰："文宣王何人也?"對曰："婦人也。"問者曰："何以知之?"對曰："《論語》云'沽之哉，沽之哉，我待價者也'，而非婦女，待嫁奚為?"上意極歡，寵錫甚厚。翌日，授環衛員外職①。

緇黄講論乃與倡優之戲相承接，其地位已與後者相差無幾。優者李可及更以之爲對象，進行戲謔調笑，而君主由此加賞之，是可見三教論衡在此時已徹底失去了莊嚴性，已經技藝化和世俗化，其中諧謔和慶頌的成分有着突出的地位。

三教論衡的頻繁舉行，將宗教直接置于君主權威之下，加强了皇權對宗教的控制。而其中所反映出來的宗教意味的淡薄，與佛教國家性格的突出一起，使佛教與社會聯繫愈加緊密，佛教的世俗化成爲時代的潮流，這對俗講的産生、發展起着由上而下的示範和促進作用。三教論衡的諧謔化、儀式化，與俗講、變文有一致處，其間應當是有所關聯的。

二、釋子的世俗化

世俗化是唐代佛教的突出特點，其中重要的一個方面是僧人世俗化。唐代僧人與世俗社會的交往遠甚于前朝，最爲顯著的是與士大夫階層的交往。著名的如廣宣與白居易、李益，靈澈與劉禹錫、柳宗元，皎然與顧況、韋應物，相互之間都過從甚密。而

① 《景印文淵閣四庫全書》第1042册第809頁。

聯結他們交誼的重要一點，即在于詩。唐代是詩的王國，僧人能詩者不少，上述四僧即爲有名的詩僧。他如參寥、靈一、無可、齊已、虚中諸輩，都爲人熟知。唐末釋子歸仁《自遣》詩云：

日日為詩苦，誰論春與秋。一聯如得意，萬事總忘憂①。

這是對當時僧徒沉溺于詩的極好反映。好詩作詩，從唐代的世俗社會擴展至方外之地，成爲僧人日常生活的重要内容。于其中，釋子展示的心靈世界很多是屬于世俗的，如：

七夕景迢迢，相逢祇一宵。月為開帳燭，雲作渡河橋。映水花冠動，當風玉佩揺。惟愁更漏促，離别在明朝。（清江《七夕》）②

掃盡狂胡迹，迴頭望故關。相逢惟死鬬，豈易得生還？縱宴参胡樂，收兵過雪山。不封十萬户，此事亦應閒。（貫休《古出塞曲》）③

兩首詩，一首是富有情采的閨情詩，一首爲豪邁奔放的邊塞詩。或纏綿哀怨，或激昂慷慨，都不見方外之氣，而與世俗毫無二致。

唐代僧人世俗化，還在于他們除内典外，多涉覽外書，更有

① 清·彭定求等編《全唐詩》卷850，中華書局1960年，第24册第9623頁。
② 《全唐詩》卷812，第23册第9146頁。
③ 《全唐詩》卷830，第23册第9365頁。

以通曉見長的。懷甫《贈智舟三藏》詩云“更因文字外，多把史書看”[①]。唐趙璘《因話録》卷四記有宣州無名僧言其師彦範早究儒學，有“劉九經”之稱。出家後，世人也多從之受儒學[②]。而釋僧可，“年二十一，居東海講《禮》”[③]。圓光“校獵玄儒，討讎子史”[④]。神迥“或談叙儒史，或開悟玄宗”[⑤]。這些釋子或工吟詩，或究涉儒家、諸子，與當時的士子學人至爲相近。

其時釋子世俗化更爲突出的是孝道觀念在僧徒間的流行。唐代僧人多有持孝念、孝行者，如元暠、道縱、道丕者，都爲當時有名的孝僧。姚合《送無可上人游邊》詩中，稱無可“出家還養母，持律復能詩”[⑥]；其《送僧默然》詩稱默然“出家侍母前，至孝自通禪”[⑦]。僧人之孝行在這裏得到了時人的肯定，故柳宗元《送濬上人歸淮南觀省序》云“金僊氏之道蓋本於孝敬，而後積以衆德，歸於空無”[⑧]。當時佛教界更有視孝道爲其宗旨的。唐釋宗密《盂蘭盆經疏》卷上開篇即云：

> 始於混沌，塞乎天地，通人神，貫貴賤，儒釋皆宗之，其唯孝道矣[⑨]。

這樣抬高孝在佛教中的地位，是前所未有的。釋靈裕也撰有《孝

① 《全唐詩》卷850，第24册第9623頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第1035册第487頁。
③ 《續高僧傳》卷16《僧可傳》，《大正藏》第50册第552頁。
④ 《續高僧傳》卷13《圓光傳》，《大正藏》第50册第526頁。
⑤ 《續高僧傳》卷13《神迥傳》、《大正藏》第50册第5620頁。
⑥ 《全唐詩》卷496，第15册第5620頁。
⑦ 《全唐詩》卷496，第15册第5627頁。
⑧ 《全唐文》卷579，第6册第5854頁。
⑨ 《大正藏》第39卷第505頁。

經義記》[①]，以釋子之身份而爲世俗之《孝經》作論疏，可見其對《孝經》所主張的孝道的尊崇。而唐代盂蘭盆會的興起，自然也脱不了僧界的大力提倡。被儒家視爲人倫之本的孝道，乃爲佛家所肯定遵行。唐代釋子在此實現了與以儒家觀念、道德爲政治倫理基礎的主流社會的一致與融合。

釋子心靈世界與行爲的世俗化，屬于唐代佛教世俗化的一部分。其間，釋子從精神至物質都與世俗社會貼近，了解或感受着世俗的喜怒哀樂、渴望和要求。在世俗化進程中，釋子的宗教行爲，包括講經，也將自覺不自覺地接受世俗的影響，他們行爲、精神上的俗家氣質將不可避免地反映、滲透在其所行的法事中。而俗講正是佛教世俗化的産物和表現。

三、佛寺功能的拓展

于宗教功能外，唐代佛寺發展了多種社會功能。在國忌日、君主誕日，兩京寺觀有例行的齋會。《唐會要》卷四十九《雜録》記太宗貞觀二年敕云：

> 章敬寺是先朝創造，從今以後，每至先朝忌日，常令設齋行香，仍永為恒式[②]。

《唐六典》卷四《尚書禮部》云：

---

① 《續高僧傳》卷7《靈裕傳》，《大正藏》第50卷第479頁。
② 宋·王溥撰《唐會要》，上海古籍出版社1991年，下册第1007頁。

> 凡國忌日，兩京觀、寺各二散齋。諸道士、女道士及僧尼，皆集齋所，京文武五品以上，及清官七品已上皆集，行香以退。若外州，亦各定一觀一寺以散齋[①]。

則國忌日于佛寺設齋行香，唐初即有，并且普行于天下。佛寺在此成爲君主追悼先人，臣僚表獻忠心的舞臺。有的寺院還被用于舉行外交活動。代宗永泰元年（765）二月，“庚戌，吐蕃遣使請和，詔元載、杜鴻漸與盟於興唐寺”[②]，佛寺又成爲結盟之所。

佛寺功能的多樣化必然冲淡其宗教意味，而加深其世俗氣息。而唐代佛寺于此最重要的變化，是其終于成爲百姓的文化娛樂中心。佛寺作爲遊宴之地，古已有之。《洛陽伽藍記》頗記之：

> （景樂寺）至於大齋，常設女樂，歌聲繞梁，舞袖徐轉，絲管嘹亮，諧妙入神。以是尼寺，丈夫不得入，得往觀者，以為至天堂。及文獻王薨，寺禁稍寬，百姓出入，無復限礙。
>
> （寶光寺）京邑士子，至於良辰美月，休沐告歸，徵友命朋，來遊此寺。雷車接軫，羽蓋成蔭。或置酒林泉，題詩花圃，折藕浮瓜，以為興適[③]。

---

① 唐·張九齡等撰、李林甫等注《唐六典》，《景印文淵閣四庫全書》第 595 册第 50 頁。

② 宋·司馬光撰《資治通鑑》卷 223《唐紀三十九》，中華書局 1965 年，第 15 册第 7174 頁。

③ 北魏·楊衒之《洛陽伽藍記》卷 1、卷 4，《大正藏》第 51 册第 1003 頁、第 1015 頁。

寺院成爲遊宴之地，與其本身環境的優美、閑静有很大關係，而如景樂寺的女樂，則使之更具吸引力。這是北魏時的情形，至唐代，世人于佛寺中遊宴的風氣更盛。著名的如京城慈恩寺雁塔題名、崇福寺的進士櫻桃宴[1]。入佛寺賞花更爲當時百姓的習俗。《劇談録》卷下"慈恩寺牡丹"條云：

> 京國花卉之盛，尤以牡丹為上，至于佛宇道觀，游覽罕不經歷[2]。

《南部新書》卷四也云，"長安三月十五日，兩街看牡丹，奔走車馬"，慈恩寺元果院花開最早，爲時人流連[3]。此爲長安一地，長安以外也同之。《幻戲志》卷七記其時有浙西鶴林寺杜鵑花"繁盛異於常花"，花放日，"節使賓僚官屬，繼日賞玩。其後一城士女，四方之人，無不載酒樂遊。連春入夏，自旦及昏，閭裏之間，殆於廢業"[4]，其奢遊不遜于長安。

唐代各地多有表演雜伎百戲的公共娛樂場所，即戲場，而很多戲場也就設立于佛寺中。《南部新書》卷五言：

> 長安戲場多集於慈恩，小者在青龍，其次薦福、永壽，尼講盛於保唐[5]。

---

① 參見五代·王定保《唐摭言》卷三《慈恩寺題名游賞賦咏雜記》，《景印文淵閣四庫全書》第 1035 册。

② 唐·康駢《劇談録》，《景印文淵閣四庫全書》第 1042 册第 681 頁。

③ 《景印文淵閣四庫全書》第 1036 册第 201 頁。

④ 唐·蔣防《幻戲志》，清·蓮塘居士輯《唐人説薈》，道光二十三年序刊本，六集第 32 頁。

⑤ 《景印文淵閣四庫全書》第 1036 册第 210 頁。

則長安諸寺多有設戲場者。唐張固《幽閒鼓吹》云：

> 駙馬鄭尚書之弟顗嘗危疾，上使訊之。使迴，上問公主視疾否，曰："無。""何在？"曰："在慈恩寺看戲場。"①

佛寺之戲場能使公主違背禮儀而前往觀看，可見其魅力之大。長安之外的佛寺也有設戲場者。《太平廣記》卷三十四《崔煒》（出《傳奇》）記貞元中崔煒居南海，"時中元寺，番禺人多陳設珍异於佛廟，集百戲於開元寺"②。同書卷三百九十四《徐智通》，言唐楚州醫人徐智通聞二雷神相約鬥技，其一有"寺前（龍興寺）素爲郡之戲場，每日中聚觀之徒，通計不下三千人"之語③。可見唐時佛寺中設戲場，演出百戲至爲尋常。釋道宣撰于貞觀十一年的《量處輕重儀》中也舉"諸雜樂具"，列有"八音之樂"、"所用戲具"、"服飾之具"、"雜劇戲具"幾項，都被稱爲"蕩逸之具"，不得貯于僧寺④，由此也反證着佛寺中戲樂之物事的存在。

佛寺成爲世俗之人的遊戲之地，最爲直接地加深了寺院與世俗社會的聯繫。在以其宗教氛圍影響世人的同時，寺院的娱樂功能得到加强。大量世俗之人涌入寺院，爲佛教界争取信徒，擴大影響，提供了良好的契機。與之同時的是，紅塵俗世的事物也由

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第1035册第551頁。
② 宋·李昉等編《太平廣記》，《景印文淵閣四庫全書》第1043册第177頁。
③ 《景印文淵閣四庫全書》第1045册第774頁。
④ 《大正藏》第45卷第842頁。

此進入佛寺，發生作用。佛寺莊嚴氣氛的消失也反映在了法事上，世俗之人對寺院遊宴功能的注重，使得在此影響下的佛教界舉辦面向俗衆的法事時，也自然地增加其娛樂成分。《太平廣記》卷二百五十七《陳癩子》（出《玉堂閒話》）云：

> 唐營口有豪民陳癩子，……每年五月值生辰，頗有破費。召僧道啓齋筵，伶倫百戲畢備。齋罷，伶倫贈錢數萬[①]。

又，唐段成式《酉陽雜俎》續集卷四《貶誤》：

> 予太和末，因弟生日觀雜戲。有市人小説，呼扁鵲作褊鵲，字上聲。予令座客任道延字正之。市人言："二十年前，嘗於上都齋會設此……"[②]

在齋會上，可以有伶倫百戲，有市人小説，佛家法事的宗教氣味已經淡化。在民間那裏，此類法會乃是聚衆娛樂的一大場所。這種民間的法事觀，最終會影響他們對講經的要求，使得專門面向他們的講經活動不由自主地具有了娛樂性，俗講的確立其中當也有此因素的作用。

四、佛教在民間

唐代的君主對佛教多持寬容態度，佛教于此時發展迅速。武

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第 1044 册第 655 頁。
② 唐·段成式《酉陽雜俎》，《景印文淵閣四庫全書》第 1047 册第 802 頁。

宗會昌五年滅佛，“凡除寺四千六百，僧尼笄冠二十六萬五百，其奴婢十五萬，良人枝附爲使令者，倍笄冠之數，良田數千萬頃”①。僧尼及其依附人口據上，將達九十萬，文宗開成四年户部奏見管户也只四百九十九萬②。而正規的寺有四千六百，加上蘭若四萬③。以元和時有一千四百五十三縣爲準④，則每縣有公私寺廟近三十所。此前佛教之壯盛由此可知。

在君主對佛教扶持的情况下，唐代社會各階層都有着普遍的崇佛氛圍。開元二年正月中書令姚崇奏言，“自神龍已來，公主及外戚皆奏請度人，並出私財造寺者”⑤。以長安爲例，崇義、龍興、慈恩、青龍、章敬、寶應諸寺，皆爲王公貴族所造⑥。士大夫階層多與僧徒往來，白居易至有“交遊一半在僧中”之語⑦。上層是如此，民間的崇佛也不遜色。久視元年狄仁杰疏云：

> 里閈動有經坊，闤闠亦有精舍。化誘所急，切于官徵；法事所需，嚴于制敕⑧。

經坊、精舍，民間處處有之，而其重視法事竟甚于官府的權威。

① 唐·杜牧《杭州新造南亭子記》，《樊川文集》卷10，上海古籍出版社1978年，第155頁。
② 《舊唐書》卷17《文宗本紀》，第2册第579頁。
③ 《舊唐書》卷18《武宗本紀》，第2册第604頁。
④ 《舊唐書》卷14《憲宗本紀》，第2册第422頁。
⑤ 《唐會要》卷47，上册第980頁。
⑥ 據《唐會要》卷48，下册第987頁至995頁。
⑦ 《白居易集》卷31《喜照、密、閑、實四上人見過》，第2册第698頁。
⑧ 《唐會要》卷47，上册第1003頁。

"坊巷之内，開鋪寫經，公然鑄佛"[1]，寫經鑄佛因需求之多，而轉成職業，這些自然與佛教流行于民間分不開。庶民熱衷佛教，于迎佛骨事中可見一斑。《唐闕史》卷下言：

> 咸通癸巳歲，有詔迎佛骨於岐下。先是元和中憲宗命取到京時，韓吏部上疏極諫，以為遠近農商，棄業奔走如不及。至有火其頂者，刃其臂者。當時佛骨之盛已如此，至是又加甚，不啻百千倍。有僧自京一步一禮，至鳳翔法門寺。及到京，則傾城迎請，幡幢珂傘，香車寶馬，闐咽衢路。天子御萬福樓，降萬乘之尊，親為設禮。兆衆涕泪感動，左右竭家産，斷肌骨，以表誠志者，不可勝紀[2]。

民間的佞佛，當有上行下效的因素，但其痴狂到破家殘身的地方，比之上層是又過之遠甚。以庶民爲基本成員的社邑，在唐代也漸增多。文籍對此多有記載。

> 開元初，同州界有數百家為東、西普賢邑社，造普賢菩薩像，而每日設齋[3]。
>
> 僧義孚，青社人……或有人偷竊社户所造藏經出質[4]。
>
> （法通）於即遊化稽湖，南自龍門，北至勝部，嵐石汾

① 《唐會要》卷49，上册第1007頁至1008頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第1042册第815頁。
③ 《太平廣記》卷115《普賢社》，《景印文淵閣四庫全書》第1043册第629頁。
④ 《太平廣記》卷116《僧義孚》，《景印文淵閣四庫全書》第1043册第629頁。

隰，無不從化。多置邑義，月別建齋。但有沙門，皆延林邑。或有住宿，明旦解齋。家別一槃，以為通供。此儀不絶，至今流行[①]。

(寶瓊) 晚移州治，住壽福寺。率勵坊郭，邑義為先。每結一邑，必三十人，合誦大品，人別一卷。月營齋集，各依次誦。如此義邑，乃盈千計。四方聞者，皆來造款[②]。

(神皓) 別置西方法社，誦《法華經》九千余部[③]。

又，《宋高僧傳》卷十六《神湊傳》記神湊與白居易結菩提香火社[④]。唐康駢《劇談録》卷下又記懿宗迎佛骨時，京城坊曲有迎真身社，乃集資以供此時作法事用[⑤]。這些社邑以建齋、誦經、造經等法事爲主要活動，屬于佛社。而民間的私社也往往以舉行佛教法事爲其活動内容之一[⑥]。這些社邑在唐時遍布全國，對佛教在民間的傳播起着重大推動作用。它們也從事講經活動，敦煌遺書 P.2032 背面社邑文書云：

麪三斗五升，油半升，粟二斗，納乾元寺，散講局席用。

傅芸子先生指出：

---

① 《續高僧傳》卷 24《法通傳》，《大正藏》第 50 册第 641 頁。
② 《續高僧傳》卷 28《寶瓊傳》，《大正藏》第 50 册第 688 頁。
③ 《宋高僧傳》卷 15《神皓傳》，《大正藏》第 50 册第 803 頁。
④ 《大正藏》第 50 卷第 807 頁。
⑤ 唐·康駢《劇談録》，《景印文淵閣四庫全書》第 1042 册第 694 頁。
⑥ 參見郝春文《隋唐五代宋初傳統私社與寺院的關係》，《中國史研究》1991 年第 2 期。

> “局席”兩字有宴會之意，大約敦煌民間在舉辦春秋講座的前後，由社邑同人輪流送納物品供給寺僧，作為每次俗講寺僧酬勞之用[①]。

是則敦煌的民間社邑乃納資舉行講經。敦煌是如此，他處以情理斷之，也大致如此。而它們以下層百姓爲主要成員的構成特點，又要求着佛教以通俗的方式、口語化的語言、生動的故事，來集中其注意力，誘導他們向善崇佛。這就促進了佛教宣講方式的通俗化，加快了佛教的世俗化進程。可以説，俗講的興盛與此深有關係。

唐代是一個充滿佛教氣息的朝代，佛教在此期間取得了長足發展。同時，佛教也進一步世俗化。佛教從其寺院，到僧人，到法事，到其在社會各個階層的流行，都表明着它對世俗社會的融入、貼近。佛教的教義及修行、制度、宣傳等都受到了世俗的影響，隨世俗的喜好、需要而改變、調整着自己。它從各個方面（表演者，題材、方式等）爲俗講與變文的出現、發展，提供了深厚的社會文化基壤。俗講正是佛教世俗化的大背景下，逐漸發展、興盛起來，成爲與正統的僧講相對，廣爲俗衆接受的宣講形式。概而言之，當時整個佛教都透露着濃烈的世俗氣味，在此之中乃醞釀、滋養着俗講與變文的誕生與發展。

---

① 傅芸子《俗講新考》，原載《新思潮月刊》第1卷第2期，收入《敦煌變文論文録》，上册第151頁。

第三章 變文的發展

在經歷了由漢至唐的漫長發展後，中土佛教講經有了新的形式——俗講。固然，俗講的某些因素在它之前即已存在，但俗講作爲與僧講相對的形式，得到黑白兩衆的承認和正式確立，無疑是在唐代。唐代佛教的長足發展和世俗化，爲其產生、發展提供了豐沃的土壤。而講經中已有的諧謔性、娛樂性，尤其是唱導的盛行，以及它“雜序因緣”、“傍引譬喻”、“善兹四事”、“適以人時”，等特點，從制度到内容，都予俗講以重大影響，促成了後者某些特徵的形成。但俗講也有所發展，它改變了佛教講經以宣揚教義爲中心的特點，而更多地來取悦聽衆，獲取布施。它在制度上多有沿襲，内容上則更爲世俗，佛經中的曲折、動人的故事成爲其主要題材。它的宗教屬性受到當時的學者、正統僧徒的質疑，但它却是唐五代極受世俗歡迎的宗教文藝活動。在爲佛寺争取到大量物質財富的同時，佛教的一些基本概念，如地獄、輪迴，在很大程度上是通過它深入尋常百姓的心靈中，發生影響的。而我們要討論的變文也與之有着密切的關係，使得我們常常不能抛開它，來完成這項工作。

第一節　俗講的成立

佛教講經至唐而有僧講、俗講之分。俗講一詞，最早見于釋道宣（596～667）撰《續高僧傳》卷二十一《善伏傳》：

> 五歲，於安國寺兄才法師邊出家，布衣蔬食，日誦經卷，目睹十行，一聞不忘。貞觀三年（625），竇刺史聞其聰敏，追充州學。因而日聽俗講，夕思佛義[①]。

這裏，俗講乃指州學中講授的世俗儒學，與佛學相對，故稱俗講，而非我們要討論的佛家的俗講。宣宗大中年間（847～859）入唐的日本求法僧圓珍所撰《佛説觀普賢菩薩行法經記》，第一次對僧講、俗講作了詳細記述。該書卷上"重閣講堂"條云：

> 言講者，唐土兩講：一俗講，即年三月就緣修之，只會男女，勸之輸物充造寺資，故言俗講（僧不集也，云云）。二僧講，安居月傳法講是（不集俗人類也，若集之，僧被官責）。上來兩寺事皆申所司（京經奏，外申州也，一日為期），蒙判行之。若不然者，寺被官責（云云）[②]。

圓珍于853年入唐，858年歸國。由其記述知，僧講、俗講的區

---

① 《大正藏》第50卷第602頁。
② 《大正藏》第56卷第227頁。

別，一則在于其宣講對象的不同，一爲僧徒，一爲俗衆，這是它們的得名之由；一則在于其目的各有所側重，僧講在于傳法，俗講則誘導世俗，“勸之輸物充造寺資”。由此，俗講在内容上自然要比僧講更世俗化，更具趣味性。乃至于會被時人指斥爲“公爲聚衆譚説，假託經論，所言無非淫穢鄙褻之事”[①]。而俗講舉行的時間乃在“年三月”，即正、五、九三月，三長齋月。和僧講一樣，開講前必須申報官府批準。

圓珍詳細記述了俗講與僧講的區别，屬于第一個。但最早提及佛教之俗講一詞的，目前所見，當是宗密。在他的《圓覺經大疏》卷下之三中有言：

> 解曰：辨相中作如是言者，思惟揣度，計校籌量，興心運為，擬作行相，造塔造寺，供佛供僧，持呪持經，僧講俗講，端然宴坐，各種施為……於多行門，隨執其一。託此一行，欲契覺心。既是造作生情，豈合無為寂照[②]。

宗密的另一著作《圓覺經大疏鈔》卷十二之下中，也有“僧、俗講”之語[③]。另外，俗講之名單獨出現，較早地也見于段成式《酉陽雜俎》續集卷五《寺塔記》中。文中言及長安平康坊菩提寺有語：

> 佛殿内槽東壁維摩變，舍利弗角而轉睞。元和末俗講僧

① 唐·趙璘《因話録》卷 4，《景印文淵閣四庫全書》第 1035 册第 487 頁。
② 《續藏經》第 1 輯第 14 套第 2 册第 192 頁。
③ 《續藏經》第 1 輯第 15 套第 1 册第 16 頁。

文溆（溆）裝之[①]。

從時代來看，段成式會昌（841～846）中爲秘書省秘書郎、集賢學士，遷尚書郎，至咸通四年（863）卒于長安，主要活動于武宗、宣宗、懿宗三朝。圓珍則于宣宗大中七年（853）入唐，大中十二年（858）歸國，其書當撰成于此後。而宗密則于憲宗元和二年（806）出家，會昌元年（841）圓寂，其主要活動年代比段成式、圓珍都要早些，大致與唐代俗講第一人的文溆相當。俗講爲其注意，實屬自然。

而俗講的出現顯然要早于宗密記載之時。南北朝時佛教講經的諧謔化傾向，一直綿延至唐代，在唐初即可見俗講的萌芽。《宋高僧傳》卷四《元康傳》云：

> 既入京城，見一法師盛集，講經化導。康造其筵，近其座，便就所講義，申問往返數百言。人咸驚康之辯給如此。復戲法師曰："甘桃不結實，苦李壓低枝。"講者曰："輪王千個子，巷伯勿孫兒。"蓋譏康之無生徒也[②]。

元康爲貞觀時人。這裏的講經雖是申問經義，但相互之間可吟詩嘲戲，其諧謔味頗濃。《太平廣記》卷二百四十八《李榮》（出《啓顔録》）：

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第1047册第810頁。
② 《大正藏》第50卷第727頁。

唐有僧法軌，形容短小，於寺開講。李榮往共論議，往復數番。僧作詩咏榮，於高座上誦之云："姓李應須李，言榮又不榮。"此僧未及得道下句，李某應聲接曰："身長三尺半，頭毛猶未長。"四座歡喜，伏其辯捷[①]。

李榮爲高宗時的道士。他于法軌講經時與之論，也是相互吟詩嘲謔，而聽者不覺其瀆慢，反而"四座歡喜，伏其辯捷"，這裏注重的不是對佛理的闡揚，而是其進行中的諧謔成分。而俗講之興，當始于玄宗朝前後。唐郭湜《高力士外傳》云：

每日上皇與高公親看掃除庭院，芟薙草木，或講經、論議、轉變、說話，雖不近文律，終冀悦聖情[②]。

所言爲肅宗上元元年（760）七月，太上皇玄宗移仗西内以後的事情。郭湜上元中（760～761）官貶黔中，時高力士流巫州，因常與談及宫中舊事，後追記爲此。這裏的講經爲"不近文律"、"冀悦聖情"，其目的完全是娱樂性的，乃和論議、轉變、說話等並列一處，是已經成爲用于娱樂的技藝。雖然名爲講經，實際上與俗講無二。則俗講在開元前後已具其初步形態，其定名則或稍晚之。故開元十九年（731），玄宗乃有《禁僧徒斂財詔》云：

近日僧徒，此風尤盛。因緣講說，眩惑閭閻，溪壑無

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第1044册第602頁。
② 《筆記小說大觀》3編，臺灣新興書局有限公司1977年，第3册第1466頁。

厭，唯財是斂[①]。

《唐大詔令集》卷一百十三同文乃名爲《誡勵僧尼敕》，文字稍異，因緣講説乃作“因依講説”[②]。因緣講説，以斂財爲重，眩惑閭閻，與文籍中有關俗講的論述無二。它在開元時當已經具有一定規模，引起了朝廷的注意。

第二節　俗講與變文

唐代于俗講外，又有轉變之稱。它較早見于《高力士外傳》，其書云：

> 每日上皇與高公親看掃除庭院，芟薙草木，或講經、論議、轉變、説話，雖不近文律，終冀悦聖情。

這是上元元年（760）七月的事。則轉變作爲技藝，此時已如俗講一樣進入宫廷，也有着“不近文律”、“冀悦聖情”的特點。轉變與講經并舉于此，給我們提出了它們之間的關係，也就是俗講與變文間的關係究竟如何的問題。

我們認爲，俗講與轉變間有着親近的血緣關係。俗講主要包含着兩大類型：一類是依經而行，這是與僧講相似的。它必須遵循某一經本，繫于其名下，向俗衆闡揚。其文本如《妙法蓮華經

① 《全唐文》卷 30，第 1 册第 339 頁。
② 宋·宋敏求編《唐大詔令集》，《景印文淵閣四庫全書》第 426 册第 792 頁。

講經文》(P.2305，擬題)、《金剛般若波羅蜜經講經文》(P.2133，擬題)等，即講經文。與傳統講經比，它們已没有了相互辯駁的成分，但大多仍未脱離本經，需要引録經文，對之作解釋、發揮，在形式上仍未出傳統講經的窠臼。另一類則完全擺脱了經本的束縛，不必引録經文，因而不對經文作闡揚，而是擷取佛經中奇異、曲折，即屬于“變”的内容，敷衍成完整、動人的故事。其文本如《八相變》(北圖雲字 24 號)、《降魔變文》(S.5511 等)，即爲變文。

對于俗講的這種認定，基于很多理由。明顯的一點，所謂講經文、變文在形式上都是以散韵相間爲主要特徵，它們的表演都是講説與唱誦相結合的。如《金剛般若波羅蜜多經講經文》中：

> 經：“佛説是已者”，此是流通分中，第一標佛化畢也。言已者，畢竟了絶之義也。
>
> 佛是牟尼三界主，經是《金剛》一卷經。説是慈尊親口説，人天總得悟無生。
>
> 辭法座，舍花臺，修羅大衆意徘徊。奉計當時聞法了，誰人領解唱將羅。

此爲講經文常式，先引經文，散説之，然後加以吟唱以詩偈。變文則如《八相變》中：

> 我佛觀見閻浮提衆生，業障深重，苦海難離，欲擬下界勞籠，拔超生死。遂遣金團天子：“先届凡間，選一奇方，堪吾降質。”於此之時，有何言語（云云）：

> 我今欲擬下閻浮，汝等速須揀一國。遍看下方諸世界，何處堪吾託生腹。

除了不引録經文，隨文釋義外，變文與講經文一樣有着韵散相間的特點。而變文在内容上也有不少作品，如《八相變》、《破魔變》、《降魔變文》等，屬于佛教故事，與講經文在題材上相似。變文的表演也可稱爲講經，《破魔變》卷末有言，“小僧願講經功德，更祝僕射萬萬年”，則變文的搬演屬于講經的一種，此處講經乃面向俗衆，當爲俗講。而變文與講經文在體制上頗有相似處，變文之中遺留了很多講經文的痕迹，如講經文的押座文、念佛、發願回向、開釋經題、科分經文等形式，在變文中都有保留（詳論參見《變文的演出》章）。這些都説明着變文的搬演實爲俗講的一種。

需注意的是，講經文的特徵都是保留在《八相變》、《破魔變》等等，以佛教故事爲内容的變文中，這再次説明了變文與佛教間的密切關係。但這些特徵都是零碎存在的。因爲就俗講的這兩種類型來説，前者承襲傳統講經模式，依經講説，注意着宗教儀式上的莊嚴、完整，而其故事性要遜于變文，多數講經文中仍隨時可見對義理的闡揚。而後者對教理的關注已經降低，從講説者到聽衆留心的主要是其故事内容的離奇、情節的曲折和技藝的圓熟。儀式上的繁瑣在這里成爲講演者更好地敷演故事，吸引聽衆的障礙。其簡化是種必然，但它對宗教的依附性又要求這種簡化是緩慢的。變文因而零碎地保留了講經文的某些特徵。因其零碎性，我們可以認爲，講經文的宣講爲俗講的最初形式，屬于其正宗。而變文則是在前者的基礎上，進一步世俗化、趣味化，發

展而成的。在這裏，便可以理解，有關俗講儀式的記載都以講經爲本，而不涉及變文的緣由了（有關俗講儀式，見《變文的演出》章）。俗講已爲時人所貶，至于歷經五朝、顯赫有名如文溆者，這樣的俗講僧都不得入僧傳，更不用説在俗講之正宗——講經文基礎上發展起來的變文，能爲正統文士、僧人稱道，其演出形式自然也不能被視爲俗講之正宗，而被記録、保存下來。變文爲俗講發展的産物，而最初的俗講應當只是講經文的宣講，後者也一直是作爲俗講的正宗存在着。

如果只從對俗宣講的角度來理解俗講，則俗講幾乎在佛教傳入中國一開始就已存在，只要是佛徒向俗衆宣説經文都可稱爲俗講。俗講一詞也就失去了存在的意義。我們認爲，俗講一詞之所以在唐代纔能出現，纔被區分，是因爲唐代僧徒的對俗宣講活動在很大程度上，已經擺脱了傳統講經的束縛，從拘守經文，釋文説義的正統講經中分流了出來。唐以前是没有僧講、俗講之分，佛教的講經活動面對僧俗在内容、體制上并無太大的區别，黑白兩衆常常共同參與講經活動，或聆聽，或發問，講經偏離宣揚義理的傾向没有唐代明顯。而唐代佛教的對俗宣講已經明顯偏離了解經説教的正軌，乃以“悦邀布施”爲目的，與僧講然相别，這一點從時人對它的指斥中，也可以了解。離奇的故事和圓熟的表演，成爲它的突出特點，與僧講的聯繫主要是保持在體制上。作爲一種由僧人主持的、娱樂俗衆的活動，它開始成熟了起來。這樣，爲了樹立正統，匡人耳目，纔有必要對之作出區分，確立僧講、俗講的名目，以昭示它們在内容、目的、地位等方面的同異。

收入《敦煌變文集》中的世俗内容的變文[1]，如《漢將王陵變》（S.5437、P.3627（2）、P.3867、P.3727（2）、邵洵美舊藏）、《王昭君變文》（P.2553）等，它們與佛教内容的變文在文體特徵、演出方式上，基本一致。在内容上，也都符合着"變"（神奇、變幻）的特點。世俗内容的變文應該是佛教内容的變文的擴展衍生。它可能是僧徒爲進一步争取世俗聽衆，擴大變文的題材範圍。而鑒于其内容的世俗屬性和濃厚的民間氣息，我們更傾向于認爲，它是民間藝人對俗講的模仿，選取自已較爲熟悉的題材，以佛教内容的變文的形式來加以敷衍。唐亡入仕孟蜀的韋穀編有《才調集》，其卷八録有吉師老《看蜀女轉昭君變》詩[2]。這是民間藝人搬演變文（轉變）的直接證據。我們認爲，俗講與轉變是兩種密不可分的説唱形式。對于變文的搬演，在僧（以佛教變文爲主）稱俗講（或講經），在俗，既由民間藝人表演，便不得如上稱，而稱之爲轉變。兩者的底本都可稱爲變文，前者是後者之源，但它們都流行于世，並行不悖。從佛教講經初始，到其制度的確定和唱導的出現，到僧、俗講的區分，再到俗講的分化，其儀式上逐步由繁趨簡，内容由硬澀到生動，直至民間轉變的應運而生，學習、吸取了俗講内容、演出等方面的各種有利因素。這又是一個佛教由寺院走向民間，影響中國社會的實例。而没有了寺院高墻的限制，民間轉變在各個方面將比俗講更爲自由、靈活。當然，它們在内容上未必拘執于一家，即僧徒爲了取悦聽衆，也可以搬演世俗内容的變文。反過來，民間藝人也可以

---

① 王重民、王慶菽、向達、周一良、啓功、曾毅公編《敦煌變文集》，人民文學出版社 1957 年。

② 《景印文淵閣四庫全書》第 1332 册第 522 頁。

搬演佛教内容的變文。這跟後世寶卷的情況極爲相似[1]。俗講與轉變主要是就其演出者而言的。最後，説到“轉變”的含義。佛教有轉經、轉讀的説法，其義即爲唱誦經文。孫楷第先生即指出此處“轉”等于“囀”，爲囀喉發調義[2]。轉字歷來即有吟唱、誦讀之義。《淮南子》卷五《齊俗訓》云：

> 其衣煖而無文，其兵戈銖而無刃，其歌樂而無轉，其哭哀而無聲[3]。

《鹽鐵論》卷五《相刺第二十》云：

> 善聲而不知轉，未可謂能歌也。

王僧虔《誡子書》云：

> 專一書而轉誦數十家注，自少至老不釋卷，尚不敢前言[4]。

轉字的這一意義在唐代也很通行。張祜《聽歌二首》詩之一云“兒郎漫説轉喉輕，須待情來忌自生”[5]，許渾《陪王尚書蓮池泛

---

① 參車錫倫《江蘇靖江的做會講經》，收入《中國寶卷研究》，臺灣學海出版社 1997 年。

② 孫楷第《中國短篇白話小説的發展與藝術上的特點》，收入《俗講、説話與白話小説》，作家出版社 1950 年，第 1 頁。

③ 《景印文淵閣四庫全書》第 848 册第 621 頁。

④ 《全晉文》卷 8，《全上古三代秦漢三國六朝文》第 3 册第 2837 頁。

⑤ 《全唐詩》卷 511，第 5 册第 5844 頁。

舟詩》云"舞疑回雪態，歌轉遏行雲"[①]，皆是。轉變者，與轉經相似，一爲吟唱經文，一則爲吟唱變文。

第三節　俗講的興盛

一、俗講興盛之因

唐代俗講盛行是多種因素作用的結果。一方面是佛教宣講方式長時間演進，已爲俗講準備了從内容到形式的各種要素。另一方面，佛教在唐代的迅速發展及其世俗化，激活了這些已有的要素，使之聚于一處，形成生命力旺盛的俗講。此外，太平盛世，城市繁榮，遊宴之風的盛行也促進了其流行。長慶元年（821）三月，給事中丁公著向穆宗進言曰：

> 國家自天寶已後，風俗奢靡，宴席以諠譁沉湎為樂。而居重位、秉大權者，優雜居肆於公吏之間，曾無愧耻。公私相效，漸以成俗，由是物務多廢[②]。

雖爲痛心之言，却道出玄宗以來奢靡遊宴成風的事實。俗講的發展正處于這樣的風氣中，作爲一充滿趣味性的説唱形式受到耽于逸樂的世俗的熱烈歡迎。俗講之最盛在于中唐，正與此一致。

而俗講興盛的主因或還在于其本身的優勢。俗講繫于佛教的名下，聆聽者可由之滿足其宗教熱忱，發願祈福，敦煌遺書之講

① 《全唐詩》卷528，第16册第6036頁。
② 《舊唐書》卷16《穆宗本紀》，第2册第485頁。

經文中即多有爲當時君臣百姓發願之語。這是世俗于佛教關聯的最直接、便利的方式之一。另外，其神變、奇異的故事，説唱兼行的演出，形成巨大的娱樂性，使之作爲前所未有的文藝形式出現于世，在很大程度上滿足了俗衆的耳目之需。這對于處在奢遊風氣中的唐人來説，尤其及時而合適。儘管它被貶斥爲“假託經論，所言無非鄙褻之事”[①]，但對于不太注重教義，而只停留在偶像崇拜層次上的庶民來説，俗講絶對是可稱賞的。而遍及全國的寺廟和僧侶則有力保證了俗講在各地的開展。

二、俗講的盛况

文獻中，俗講、轉變的最早出現都在玄宗朝。俗講已經説明，轉變則于《太平廣記》卷二百六十九《宋昱韋儇》（出《譚賓録》）中可知。其文云：

> 楊國忠為劍南召募使，遠赴瀘南，糧少路險，常無回者。其劍南行人，每歲令宋昱、韋儇為御使，迫促郡縣征之。人知必死，郡縣無以應命。乃設詭計，詐令僧設齋，或于要路轉變。其衆中有單貧者，即縛之，置密室中，授衣絮衣，連枷作隊，急道赴役[②]。

楊國忠于天寶十載（751）充劍南節度副大使，知節度使，乃令李密率師討雲南[③]。則轉變于天寶時已存在。按照它能使百姓冒

① 《因話録》卷4，《景印文淵閣四庫全書》第1035册第487頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第1045册第35頁。
③ 《舊唐書》卷56《楊國忠傳》，第10册第3243頁。

險前往的情況來看，其時轉變當已廣爲人知。則與俗講同，轉變的真正成立的時間要稍早于此。

俗講大行于世在盛唐之後。時長安佛寺多有舉行俗講的。唐孫棨《北里志》"泛論三曲中事"條云：

> 諸妓以出里艱難，每南街保唐寺有講席，多以月之八日，相牽率聽焉……故保唐寺三月八日，士子極多，蓋有期於諸妓也[①]。

保唐寺爲長安尼寺，故諸妓樂遊，而俗講乃對之有巨大的吸引力，其聽衆還有聞風而來的士子。《南部新書》卷五十六：

> 長安戲場多集於慈恩，小者在青龍，其次者薦福、永壽，尼講盛於保唐[②]。

則慈恩、青龍、薦福、永壽諸寺，與保唐寺相對，乃有"僧講"進行。這裏的僧講、尼講專就其表演者而言，其實質還是俗講。敬宗于寶曆二年（826）六月，也曾前往興福寺聽俗講。《資治通鑑》卷二百四十三《唐紀五十九》云：

> 己卯，上幸興福寺，觀沙門文漵俗講[③]。

① 《筆記小說大觀》5编，臺灣新興書局有限公司 1980 年，第 3 册第 1482 頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 1036 册第 210 頁。
③ 《資治通鑑》第 4 册第 1673 頁。

則興福寺也有俗講。武宗會昌（841～846）初，長安俗講乃盛極一時。文宗時入唐求法，其時在京的日僧圓仁《入唐求法巡禮行記》卷三云：

（會昌元年，正月）九日五更時，拜南郊了，早朝歸城，幸在丹鳳樓。改年號，改開成六年為會昌元年。又敕於左、右街七寺開俗講。右街四處：此資聖寺，令雲花寺賜紫大德海岸法師講《花嚴經》；保壽寺，令左街僧録、三教講論、賜紫、引駕大德體虛法師講《法花經》；菩提寺，令招福寺内供奉、三教講論大德齊高法師講《涅經》；景公寺，令光影法師講。右街三處：會昌寺，令內供奉、三教講論、賜紫、引駕起居大德文溆法師講《法花經》。城中俗講，此法師為第一。惠日寺、崇福寺講法師未得其名……從太和九年（835）廢講，今上新開，正月十五日起首，至二月十五日罷。

九月一日，敕兩街諸寺開俗講。

（會昌二年）五月，奉敕開俗講，兩街各五座[①]。

則武宗滅佛之前，長安佛寺俗講一事屢有舉行。其時間之長、參與寺院之多，都遠勝于前。而這些俗講都受皇帝敕令舉行，其主講僧人都有着尊貴的地位與榮銜。俗講受武宗的重視和尊崇可見一斑。而俗講在中晚唐的盛行，與君主的扶持是不可分的。

① ［日］圓仁撰、顧承甫等點校《入唐求法巡禮行記》卷3，上海古籍出版社1986年，第147頁、152頁、156頁。

武宗登基初始對俗講的扶持自不必說。唐代君主自肅宗起，乃有引僧人入禁中，爲内道場事。《新唐書》卷一百三十九《張鎬傳》云：

> 玄宗西狩，鎬徒步扈從，俄遣詣肅宗所……時引内浮屠數百居中，號内道場，諷唄外聞①。

代宗、懿宗追躡之。《舊唐書》卷一百十八《王縉傳》云：

> （代宗）嘗令僧尼百餘人於宫中，陳設佛像，經行念誦，謂之内道場②。

《新唐書》卷一百一《蕭瑀傳附蕭倣傳》云：

> 懿宗怠政事，喜佛道，引桑門入禁中，為禱祠事，數行佛廬，廣施予③。

這些僧人于宫中誦經諷唄，祈福發願外，當也爲君主作俗講。而懿宗至于自任唱經一職，《資治通鑑》卷二百五十《唐紀六十六》云：

① 宋·歐陽修、宋祁撰《新唐書》，第 15 册第 4630 頁。
② 《舊唐書》第 10 册第 3417 頁。
③ 《新唐書》第 13 册第 3960 頁。

（懿宗）又於禁中設講席，自唱經，手録梵夾[1]。

君主對于俗講的熱情是明顯的，在懿宗之前，敬宗即曾出臨興福寺，觀文溆俗講。而正是君主們的這種熱情，極大地推動了俗講的發展。

唐代士子文人那里，也可見關于俗講的記載。元稹（779～831）《答姨兄胡靈之見寄五十韵》詩述及年青時與胡靈之等十數輩“爲晝夜遊”，有“盡日聽僧講，通宵咏明月”句[2]。此處僧講也是就其主持人而言。一批青春少年，整日沉湎于俗講之中，可以想象當時俗講的流行和受迎。韓愈《華山女》詩描繪了長安佛家之俗講聽衆盛多的情形：

街東街西講佛經，撞鐘吹螺、鬧宫廷。廣張福罪資誘脅，聽衆狎恰排浮萍[3]。

它進一步説明從宫廷到市井，從君臣到庶民，俗講受到的普遍歡迎。

從記載來看，俗講的中心是在長安。但俗講在唐代實在是及于天下的。這一點在玄宗時即已如此。前引開元十九年（731）玄宗《禁僧徒斂財詔》云僧徒因緣講説，乃“或出入州縣，假託

① 《資治通鑑》第4册第1725頁。
② 唐·元稹《元氏長慶集》卷11，《景印文淵閣四庫全書》第1079册第406頁。
③ 錢仲聯集釋《韓昌黎詩繫年集釋》卷11，上海古籍出版社1984年，下册第1093頁。

威權。或巡歷鄉村，恣行教化"[1]，已可見其流行之廣。《太平廣記》卷九十五《相衛間僧》（出《原化記》）云：

> 相衛間，有僧自少博習經論，善講説，每月講筵，自謂超絶，然而聽者稀少，財利寡薄[2]。

以講經求財利者，此處當爲俗講，則相衛間（相州、衛州一帶）也有俗講。而圓珍《佛説觀普賢菩薩行法記》中，已經揭示了唐土俗講的普遍性。文宗時（827～841 年在位）有《條流僧尼敕》也言及，"比來京城及諸州府，三長齋月置講集衆，兼戒懺"[3]，此也爲俗講行于天下的證據。

姚合（781？～846）有兩首詩提及俗講在地方受歡迎的情形。其《贈常州院僧》詩云：

> 一住毗陵寺，師應祇信緣。院貧人施食，宿静今窺禪。古磬聲難盡，秋燈色更鮮。但聞開講日，湖上少魚船[4]。

又，《聽僧雲端講經》詩云：

> 無生深旨誠難解，唯是師言得正真。遠近持齋來諦聽，酒坊魚市盡無人[5]。

---

① 《全唐文》卷 30，第 1 册第 339 頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 1043 册第 510 頁。
③ 《唐大詔令集》卷 113，《景印文淵閣四庫全書》第 426 册第 795 頁。
④ 《全唐詩》卷 497，第 15 册第 5650 頁。
⑤ 《全唐詩》卷 502，第 15 册第 5712 頁。

"湖上少魚船"、"酒坊魚市盡無人"，乃言開講日百姓争赴聽講的情形。地方上對于俗講的熱情并不減于京城。關于敦煌的俗講與轉變，後文有專門論述。

三、唐代俗講第一人——文漵

唐代最爲著名的俗講僧無疑是文漵。最早提及他的是《酉陽雜俎》續集卷五《寺塔記》：

> （長安平康坊菩提寺）佛殿内槽東壁維摩變，舍利弗角而轉睞。元和末，俗講僧文淑（漵）裝之，筆迹盡矣①。

則文漵于憲宗元和（806～820）年間已有名于世。穆宗後之敬宗也于寶曆二年（826）六月赴興福寺聽文漵俗講（見前文引《資治通鑑》）。到了武宗時，文漵乃更爲著名。《入唐求法巡禮行記》卷三中述及文漵于會昌初開俗講，乃集内供奉、三教講論、賜紫、引駕起居大德，諸般榮耀于一身，被公認爲"城中俗講，此法師爲第一"。俗講之盛行，連高層僧侣也未能免"俗"。而文漵乃經歷憲宗、穆宗、敬宗、文宗、武宗諸朝，以其地位之尊，而從事俗講之久，必定對俗講的發展有着巨大的推動作用。

與段成式差不多同時，同樣也距文漵在世不遠的趙璘《因話録》卷四，對文漵俗講之功過及其命運有更爲詳細的記述：

① 《景印文淵閣四庫全書》第1047册第810頁。

有文溆僧者，公為聚衆譚説，假託經論，所言無非淫穢鄙褻之事。不逞之徒，轉相鼓扇扶樹。愚夫冶婦，樂聞其説。聽者填咽寺舍，瞻禮崇奉，呼為和尚教坊，效其聲以為歌曲。其甿庶易誘，釋徒苟知真理，及文義稍精，亦甚嗤鄙之。近日庸僧，以名系功德使，不懼臺省府縣。以士流好窺其所為，視衣冠過于仇讎，而文溆僧最甚。前後杖背，流于邊地數矣[①]。

文溆的俗講在當時受到了俗衆近乎狂熱的歡迎，至于“聽者填咽寺舍，瞻禮崇奉”，對之尊崇有加。這是講説深奥、枯澀的義理的正統講經（包括僧講）所不能達到的，而只有以因緣譬喻、奇異神變爲内容的俗講，纔可能獲得這樣强烈的反響。其“假託經論，所言無非鄙褻之事”，正是其使“愚夫冶婦，樂聞其説”的原因所在。而這一點却遭到了當時文士和僧界之正統的反對。他的被杖和流放，無疑與此深有關係。

文溆因其俗講，雖屢遭正統勢力的排斥，但他的影響却是深遠。這種影響在其當世時，即已開始。《太平廣記》卷二百四《文宗》（出《盧氏雜説》）云：

文宗善吹小管。時法師文溆為入内大德，一日得罪流之。弟子入内收拾院中籍入家具輩，猶作法師講聲。上採其

① 《景印文淵閣四庫全書》第1035册第487頁。按，同文，《津逮秘書》本、《學津討原》本皆作“文溆”，《王氏書畫苑》本作“文淑”。結合其他材料可知，後者爲前者之誤。

聲為曲子，號《文溆子》[1]。

文溆俗講時，吟唱的曲調乃被文宗追記爲曲子。文溆的俗講在當時的知名度由此可知。作爲一個歷經五朝君主的僧人，文溆的存在説明着很多問題。他是個有着許多榮銜的高級僧侶，但却以俗講見重于當時，垂名于後世。在他身上，表明着俗講的廣泛流行，及這種流行的緣由，更揭示着俗講在正統者眼中不可寬恕的致命傷，表明着它在受歡迎之外，遭受反對和打擊的必然命運。這種支持與反對，在其發展中一直存在着，是文溆命運轉變的關鍵。文溆的榮耀在會昌初達到頂點，而俗講的鼎盛也當在此時，兩者是一致的。俗講僧的文溆的影響無疑是深遠的。武宗朝（841～846）後近半個世紀，仍有人記起他的名字來。昭宗乾寧（894～897）時爲國子監司業的段安節所撰《樂府雜録》“文叙（溆）子”條言：

長慶中（821～824）俗講僧文叙善吟經，其聲宛暢，感動里人。樂工黄米飯狀其念四聲觀世音菩薩，乃撰此曲[2]。

四、唐末五代的俗講

武宗之時，佛教歷會昌法難，元氣大傷，之後一直未能恢復如其前的繁盛。但俗講并未因此絶迹。昭宗乾符中（874～879）

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第1044册第342頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第839册第998頁。

應進士舉不第的李洞《題新安國寺》詩云：

佛亦遇艱難，重興疊廢壇。偃松枝舊折，畫作粉新乾。開講宫娃聽，抛生禁鳥餐。鐘聲入帝夢，天竺化長安[1]。

又，其《贈入内供奉僧》詩云：

内殿談經愜帝懷，沃州歸隱計全乖。數條雀尾來南海，一道蟬聲噪御街。石枕紋含山裏葉，銅瓶口塞井中柴。因逢夏日西明講，不覺宫人拔鳳釵[2]。

兩詩提及長安新安國寺、西明寺中的兩次俗講，聽衆中有宫女，并且有布施財物的發生。唐末入蜀的僧人貫休有《蜀王入大慈寺聽講》詩云：

玉帶金珂香似雪，水晶宫殿步裴回。祇緣支遁談經妙，所以許詢都講來。帝釋鏡中遥仰止，魔軍殿上動崔嵬……木鐸聲中天降福，景星光裏地無災。百千民擁聽經座，始見重天社稷才[3]。

這裏説的是天復三年（903），百姓隨蜀主王建入成都大慈寺聽俗講的情形。

---

① 《全唐詩》卷 721，第 21 册第 8279 頁。
② 《全唐詩》卷 723，第 21 册第 8293 頁。
③ 《全唐詩》卷 835，第 23 册第 9408 頁。

五代時，俗講仍繼續着。它不僅見于敦煌地區，也見于他處。宋初張齊賢《洛陽縉紳舊聞記》卷一《少師佯狂》記楊凝式（873～954）于洛陽遇俗講僧雲辨：

> 時僧雲辨能俗講，有文章，敏於應對。若紀祝之辭，隨其各位高下，對之立就千言，皆如宿構。少師尤重之。雲辨于長壽寺五月講，少師詣講院，與雲辨對坐，歌者在側[①]。

楊凝式後漢時曾任太子少師。五月屬三長齋月之一，五月講者當爲俗講。是俗講一直綿延至五代晚期。宋時乃缺乏關于俗講的記載，至于南宋，時人只能猜測其意了。南宋王灼《碧雞漫志》卷五云：

> 至所謂俗講，則不可知曉。意此僧（按，指文漵）以俗談侮聖言，誘聚群小，致使人主觀之，為一笑之樂[②]。

王灼雖不明俗講爲何物，但于其精神也大致猜出幾分。而俗講于此時當已經式微。

第四節　轉變的情況

俗講因爲唐五代佛教的盛行，及文士階層與佛教界的關係密

① 《景印文淵閣四庫全書》第 1036 册第 138 頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 1495 册第 524 頁。

切，屢有記述。而轉變，作爲變文的演出形式之一，却由于它民間的身份，和中國古代知識階層對民間文藝通常的漠然態度，記載甚少。只據前舉《太平廣記》卷二百六十九《宋昱韋儇》，及《高力士外傳》而言，轉變至少在開元、天寶時已流行于世。但與俗講一樣，轉變從出現至流行應有一個過程，其産生的下限不會晚于此時。對于唐五代時，民間轉變的論述，由于材料缺乏的緣故，只能是零碎、斷續的。

一、有關幾條材料的説明

關于變文，在這裏有幾條材料，必須加以辯明，才能免除我們以後論述中的一些糾葛。

（一）變文的成詞

變文一詞，姜伯勤先生曾指出，它至初在梁陳之世即已出現[①]。但"變文"成詞實遠早于此，于《正誣論》中即可見之。該文收入梁釋僧祐編《弘明集》中，作者不詳。但南朝宋明帝（465～472年在位）敕中書郎陸澄（425～496）撰《法論》，其第六帙目録中已存其名，知該文至遲在宋明帝時已完成。其文云：

> 且夫聖之宰世，必以道莅之。遠人不服，則綏之以文德，不得已而用兵耳。將以除暴止戈，拯濟群生，行小殺以息大殺者也。故春秋之世，諸侯征伐，動杖正順。敵國有

① 參見姜伯勤《變文的南方源頭與敦煌的唱導法匠》，《華學》第1期，1995年，第150頁至151頁。又，《敦煌本宋文明〈通門論〉所見'變文'詞義考釋》，載白化文等編《周紹良先生欣開九秩慶壽文集》，中華書局1997年版。

> 覺，必鳴鼓以彰其過，總義兵以臨罪人，不以暗昧行誅也。故服則柔而扶之，不苟淫刑極武。勝則以喪禮居之，殺則以悲哀泣之。是以深貶誘執，大杜絶滅之源。若懷惡而討不義，假道以成其暴，皆經傳變文，譏貶累見也[①]。

這裏是言宰世者當以王德治天下，故春秋時諸侯征伐都持之以禮義。反之，就是"經傳變文，譏貶累見"。變文此處，與變風、變雅意義相近。變風、變雅是因其反映王政衰亂，與《詩經》中反映王政之盛的"正風"、"正雅"相對而得名。所謂經傳變文，經傳指《春秋》、《左傳》等，也是因其内容上反映"懷惡而討不義，假道以成暴"，與循于禮義的經傳"正文"相對而得名。它所揭示的還是内容上的正、變之分。變文一詞在這裏，既非指文體的改變，也與内容上的神通變化無關。因此，很難依據它來推斷變文成立的時代。

漢代緯書《乾坤鑿度》也言：

> 上古變文為字，變氣為易，畫卦為象，象成設位。

鄭玄注："庖氏畫卦，變文爲卦字也。古體與今體不同。"[②]此處"變文"雖出現更早，但意義上，未成爲一詞，可以不論。

（二）變家

宗密與俗講的關係，前文已論之。在他的《圓覺經大疏鈔》

① 梁·釋僧祐《弘明集》卷1，《弘明集 廣弘明集》，上海古籍出版社據宋磧砂藏本影印，1991年，第7頁。《大正藏》第52卷第7頁又作"結傳變文"，語義不通。

② 《景印文淵閣四庫全書》第53册第829頁。

中還有“變家”一詞。其卷十三之上云：

> 畫師之巧，實不可比尋常。見壁畫三百、五百人。施主或社家，大都欲令肥瘦、大小、黑白之殊，然不免多皆相似。故志公呵張僧繇云：“毗婆尸佛早學畫，亘到如今，猶未妙。”雖是變家隨俗撰作，然乃暗與理合[①]。

“變家”一詞此處實與變文無關。它指稱的乃是畫師，因爲他創作變相，故稱之爲變家。此段文字的開頭乃言，“云巧作六道者，六道形相各各不同，塵河種類，皆是業力”[②]。所謂“雖是變家隨俗撰作，然乃暗與理合”，即是言畫師之巧，能隨人繪形，各顯其狀，正與業力之巧，能令六道形相各各不同之理相契合。説畫師者正是對業力者的譬況説明。則據變家一詞，并不能斷定宗密與變文的關係。

（三）報恩經變一部

唐釋慧立本、彦悰箋《大唐慈恩寺三藏法師傳》卷九記高宗顯慶元年（656）十二月五日皇後誕子滿月，“敕爲佛光王，度七人，仍請法師（玄奘）爲王剃髮”，玄奘謝表中言：

> 輒敢進金字《般若心經》一卷并函，《報恩經變》一部，袈裟法服一具，香爐、寶字香案、澡瓶、經架、數珠、錫杖、澡豆合各一，以充道具，以表私歡[③]。

① 《續藏經》第1輯第15套第1册第25頁。
② 《續藏經》第1輯第15套第1册第25頁。
③ 《大正藏》第50卷第272頁。

研究者或認爲“報恩經變一部”是見于記載的最早的變文[①]。梅維恒則從版本和語言習慣兩方面，對此作了探討。他指出這一傳記最早的完整版本，標年爲 1021，同一文字處并無變字，而爲“報恩經一部”。即使變字確見于彦悰的原始作品中，梅氏認爲“×××經變一部”的說法也是違乎常例的。而變文或講經文作爲禮物奉獻于君主也是冒瀆的。至于俄藏 Φ—96 號《雙恩記》，從内容到形式，稱之爲講經文要更妥貼些，很難把它與傳記中的名稱聯繫起來。在無進一步證據前，據此來對變文有所推斷是不可靠的[②]。玄奘謝表中的這一材料有如此多的不確定因素，在本文中，我們只能是提出來，但不作更多引申，以避免錯誤結論。

二、轉變的進行

據前引《高力士外傳》、《太平廣記》所載，轉變在玄宗天寶年間已經成立。現在可知創作時間最早的《降魔變文》與變成于天寶七載（748）五月至八載閏六月間（參見《變文題解章》）。但總的來説，民間轉變的發展是模糊不清的。《酉陽雜俎》卷五《詭習》中有言：

> 虞部郎中陸紹，元和中嘗看表兄於定水寺。因為院僧具蜜餌時菓，鄰院僧亦陸所熟也，遂令左右邀之。良久，僧與

① 伏俊連《關於變文體載的一點探索》，收入項楚主編《敦煌文學論文集》，四川人民出版社 1997 年，第 119 頁。

② T'ang Transformation Texts, Pubilished by the Council on East Asian Studies, Harvard University, 1989 年，第 167 頁至 169 頁。

一李秀才偕至，乃環坐笑語頗劇。院僧顧弟子煮新茗，巡將匝，而不及李秀才。陸不平曰："茶初未及李秀才，何也?"僧笑曰："如此秀才，亦要知茶味，且以餘茶飲之。"鄰院僧曰："秀才乃術士，座主不可輕言。"其僧又言："不逞子弟，何所憚?"秀才忽怒曰："我與上人素未相識，焉知予不逞徒也?"僧復大言："望酒旗，玩變場者，豈有佳者乎?"①

此文也見于題名爲唐薛昭蘊撰《幻影傳》中②。或以爲變場即演唱變文的場所，并見證着中唐時變文説唱在民間的普及。但變場之名僅見于此。其確切意義仍待確定。既然演出百戲的場所稱爲戲場，那么象《隋書·音樂志》中的"黄龍變"、《舊唐書·音樂志》中的"雜變"，其演出場所稱爲變場，似也未爲不可。就此條材料而言，仍難以據之得出有關變文的確切信息。它可以證明的是當時民間游藝的興盛，以及正統階層對它的鄙視。只有到了孟棨（806? ~887?）那裏，我們才再次發現有關唐代變文的確定無誤的文記載。這位出入場屋三十余年，至乾符二年（875）始登進士第的唐人，在他的《本事詩·嘲戲》中言道：

詩人張祜未嘗識白公（指白居易），白公刺蘇州，祜始來謁。纔見白，白曰："久欽籍，嘗記得君款頭詩。"祜愕然曰："舍人何所謂?"白曰："鴛鴦鈿帶拋何處，孔雀羅衫付阿誰，非款頭何邪?"張頓首微笑，仰而答曰："祜亦嘗記舍

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第1047册第673頁。
② 《唐人説薈》6集第29頁。

人《目連變》。”白曰：“何也?”祜曰：“上窮碧落下黃泉，兩處茫茫皆不見，非《目連變》何邪?”①

文中所舉張詩爲《感王將軍柘枝詩》② 两句詩爲問話形式，與唐時之款頭（官府寫問題于紙上以審問犯人）相似，故白居易有此說。而白居易《長恨歌》的兩句詩所描摹的情形，也與目連上天入地，拔救其母的故事相似，故被擬之爲《目連變》。白居易赴任蘇州刺史在寶曆元年（825），這一記載的存在說明着變文的搬演從玄宗朝前後起，在經歷了一個世紀左右的發展後，已經廣爲流行，爲上至君主臣僚，下至庶民百姓的社會各階層所知曉。梅維恒認爲它可以用來說明，此前變文已流傳中國的不少地方③，則尚可商榷。因爲張祜究竟于何處知曉《目連變》，我們并不能斷定。此前，和白居易一樣，張祜也在俗講的興盛地長安生活過不少日子，《目連變》或許就是他在長安時見曉的。但變文在地方的演出是明顯的，這一點從《太平廣記》卷二百六十九《宋昱韋儇》中可知曉，在天寶時地方就有轉變的進行。在經過了七十多年（751 年至 825 年）後，變文的演出推廣、流行于各地是很自然的。吉師老《看蜀女轉昭君變》詩，也記載民間轉變的情況。詩云：

妖姬未著石榴裙，自道家連錦水濱。檀口解知千載事，

① 《景印文淵閣四庫全書》第 1478 册第 244 頁。相似文字也見五代·王定保《唐摭言》卷 13，《景印文淵閣四庫全書》第 1035 册第 71 頁。
② 《全唐詩》卷 501，第 15 册第 5827 頁。
③ T'ang Transformation Texts，第 158 頁。

> 清詞堪嘆九秋文。翠眉颦處楚邊月，畫卷開時塞外雲。說盡綺羅當自恨，昭君傳意向文君[1]。

此首見于入仕後蜀的韋縠所編《才調集》中。一般認爲吉師老爲中晚唐人。從詩中可知以轉變爲業的民間藝人的確切存在，其演出乃有圖畫的配合。還可知變文的演出這裏是由一人來完成，而她來自蜀地四川的事實，又表明着變文的廣泛流布，達于唐帝國的邊緣地區。這首詩是唐代民間轉變存在的一個標誌，它將幫助我們在後面說明有關變文的一些問題。

吉師老詩中提及的變文爲《昭君變》，與此相關的還有兩首詩，在時代上它們要稍早于前者。其一爲王建（766? ～835?）《觀蠻妓》詩，詩云：

> 欲說昭君斂翠蛾，清聲委曲怨于歌。誰家年少春風裏，拋與金錢唱好多[2]。

這是首與吉師老詩所寫情形極爲相似的詩。兩詩中女子所說唱内容都爲王昭君故事，而王詩中“欲說昭君斂翠蛾，清聲委曲怨于歌”的情景，也與吉詩“翠眉颦處楚邊月”、“清詞堪嘆九秋文”，有着奇妙的對應。這使我們不禁認爲，這位“說昭君”的女藝人實際上，和吉師老詩中的蜀女一樣，也是民間的轉變藝人。而“蠻”在中國古代常用以指稱南方之人，蜀地也在其中。結合這

---

① 五代·韋縠《才調集》卷 8,《景印文淵閣四庫全書》第 1332 册第 522 頁。
② 《全唐詩》卷 301，第 9 册第 3434 頁。

兩首詩，它似乎説明着轉變的盛行，已成爲藝人，特别是來自南方的女藝人的謀生之道。另一首相關的詩來自稍後的李賀（790～816），在其《許公子鄭姬歌》中，他描繪洛陽這位鄭姬道：

長翻蜀紙卷明君，轉角含酸破碧雲。自從小靨來東道，曲里長眉少見人①。

這裏的疑問是，“轉角含酸破碧雲”自是形容其歌唱技藝之高，而“長翻蜀紙卷明君”究竟是否指演唱時配合以圖畫？這是判斷其是否爲轉《昭君變》的關鍵。清代王琦等人關于這一點的注解頗爲紛紜，其中吴貞子注“長翻”爲長幅，翻當作“番”；錢飲光注爲以《明妃圖》長在手展玩；邱李貞注爲録曲，卷明君書于册内②。這些注釋都不能讓人信服。儘管没有更多的證據，我們基本上仍贊成詩中“蜀紙”、“明君”不應被割裂，而是指繪于蜀紙上的明君，也即昭君故事。翻、卷，此處是指畫卷的展示、收拾，是鄭姬翻示畫卷，復又收攏，以展示下卷。這樣，則鄭姬從事的也是轉變活動，其内容爲昭君故事。

從以上這些材料可知，民間轉變在唐時已經有了一定的發展，轉變藝人的足迹已經遍及各地，敦煌之外的不少地方也已有轉變的進行。民間轉變是在俗講基礎上發展起來的，它没有後者那樣的遍布全國、成系統的寺院、僧侣的支持，在規模、流行上可能也不及後者。但轉變藝人的流浪性和他們所面臨的更大的生

① 清·王琦等注《李賀詩歌集注》卷4，上海古籍出版社1977年，第319頁。
② 《李賀詩歌集注》卷4，第320頁。

活壓力，將使他們更可能主動完善、改良變文的演出，以爭取盡可能多的觀衆。他們對變文發展有着巨大的促進作用，變文到了他們那里纔完全擺脱宗教的束縛，成爲獨立的文學形式。

變文的演出五代時仍繼續着。但除敦煌地區，當已式微。目前能見關于敦煌之外進行轉變的材料，只有宋黄休復《茅亭客話》卷四"李聾僧"條。其文云：

> 僞蜀廣都縣三聖院僧辭遠，姓李氏，稍有文學，多記誦。其師曰思鑒，愚夫也。辭遠多鄙其師云："可惜辭遠，作此僧弟子。"行坐念《後土夫人變》，師止之，愈甚，全無資禮。或一日大叫轉變次，空中有人掌其耳，遂聵。二十餘年，至聖朝開寶中（968～975），住成都義井院[1]。

則五代仍有轉變的存在。而開寶爲宋太祖年號，辭遠由後蜀入宋，又爲宋人所記，則宋初仍知曉有變文一事。作爲僧人，辭遠轉變不但有師止之，更受到天譴，仍可證明釋子與變文的關係仍爲正統勢力反對。辭遠爲蜀人，聯繫吉師老的詩，我們再次發覺變文與蜀地的密切關係，這是後文要討論的。

宋代變文的演出，只能見到一些隱約的影子。蘇軾（1037～1101）《書拉雜變》云：

> 司馬長卿作《大人賦》，武帝覽之，飄飄然有淩雲之氣。近時學者作拉雜變，便自謂長卿，長卿固不汝嗔，但恐覽者

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第 1042 册第 935 頁。

渴睡落床，難以凌雲耳[①]。

所謂拉雜，細瑣零碎意也。拉雜變者，是以變文爲細瑣零碎、不可觀之作，來譏諷當時的某些作者。蘇軾作爲信佛之士，知曉與佛教淵源頗深的變文是完全有可能的。則變文在蘇軾之時仍有存在，但也仍爲士大夫貶低。變文于文獻中最後的出現，在南宋釋志磐編成于咸淳五年（1269）的《佛祖統紀》中。其三十九卷引良渚沙門宗鑒《釋門正統》云：

良渚曰：準國朝法令，諸以二宗經及非藏經所載不根經文，傳習惑衆者，以不道論罪。二宗者，謂男女不嫁娶，互持不語，病不服藥，死則裸葬等。不根經文者，謂《佛佛吐戀師》、《佛説啼泪》、《大小明王出世經》、《開元括地變文》、《齊天論》、《五來子曲》之類[②]。

宗鑒《釋門正統》撰成于嘉熙初（1237），引文出自卷四《斥僞志》。其中與變文相關者爲“大小明王出世開元經括地變文”[③]，與《佛祖統紀》稍異，在這裏標點爲“《大小明王出世開元經》、《括地變文》”，更爲妥貼，《開元經括地變文》不合變文命名的常式。而“出世”與“開元”連語，意思上較通順。無論如何，變文及其演出（傳習惑衆）在這時的存在是可確定的。宗鑒就此指

① 孔凡禮點校《蘇軾文集》卷 64，中華書局 1986 年，第 5 册第 2062 頁。
② 《大正藏》第 49 卷第 370 頁。
③ 《續藏經》第 2 輯乙編第 3 套第 5 册第 412 頁。

出，這些作品是“事魔妖教者”向其教衆宣演的[1]。所謂事魔妖教者，即北宋末興起的食菜事魔，爲摩尼教的一支。與此相關的材料可上溯至王質（1127～1188）所撰《雪山集》中。其卷三《論鎮盗疏》言及他在江西時，見食菜事魔者，“其書則有《佛吐心師》、《佛説涕泪》、《大小明王出世開元經》、《括地變文》、《齊天論》、《五來曲》”[2]。《釋門正統》所記或即源于此。王質于高宗紹興三十年（1160）登進士第，紹興三十二年（1162）張浚都督江淮，乃召爲幕士，次年即離之。則所言約爲紹興三十二年所見事，變文于此時仍見存于世，并經“傳習惑衆”，實即搬演。最後可知的變文，是爲《括地變文》。但這裏，變文因與民間宗教相聯繫，當也遭受了被打擊的命運。于此三書後，變文至目前未見于它書。是變文的演出與文本此後不久，已漸從時人視野中消失。

在此必須指出，敦煌地區的變文由唐至五代一直保持着旺盛生命力。即使是在動蕩的五代，變文的演出仍在敦煌熱烈進行着。變文的發展中，敦煌地區在其持續時間、熱烈程度上，不遜于它處，到了唐末五代更是遠勝之。後面要專門論述，此處不再贅語。

---

① 《續藏經》第2輯乙編第3套第5册第412頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第1149册第369頁。

第四章　變文的式微

佛家俗講的舉行，受到了俗衆的熱烈歡迎。但自宋以後，俗講和變文乃一起消失。在俗講的發展過程中，一直受到了來自各方面的阻礙，其合力是巨大的，最終促成了俗講及與之密切相關的變文的衰亡。

第一節　佛教界的反對

佛教界內部對俗講的反對，其源頭可溯至北魏時。《洛陽伽藍記》卷二記當時崇真寺比丘惠尼死七日復活，言經閻羅王檢閱，以錯名放還，乃云：

> 惠尼具說過去之時，有五比丘同閱……有一比丘云是融覺寺曇謨最，講《涅槃》、《華嚴》，領衆千人。閻羅王曰："講經者，心懷彼我，以驕淩物，比丘中第一粗行。今唯試坐禪誦經，不問講經。"①

① 《大正藏》第51卷第1005頁。

以講經爲比丘中第一粗行，乃說者託閻羅王之口，發表自己的意見。而坐禪，念誦，被視爲正課。這雖然講的是北方僧徒的故事，但也應爲當時佛教界正統一派的普遍態度。蓋佛門講究静修，而講經一則匯聚諸衆，有喧嘩之擾；一則爲求衆人通曉，必定化難爲易，有歪曲臆説處。而俗講又以聲勢爲上，悦邀布施。這些都與佛門一貫的教義、戒律相悖，遭其正統的反對乃是必然。

在俗講之前的轉讀、唱導，即已受此種待遇。《高僧傳》卷十三《唱導·論》中即言經導二伎，"於道爲末"。《續高僧傳》卷五《僧旻傳》云：

> 年十三，隨回出都，止白馬寺，寺僧多以轉讀、唱導為業。旻風韵清遠，了不措意①。

僧旻對轉讀、唱導的"了不措意"，正是佛門正統對此兩者態度的反映。而作者釋道宣以之爲"風韵清遠"，則唐時僧人仍對兩者持輕視態度。

佛門對于講經的正統看法，從唐釋道宣《續高僧傳》卷十四《慧稜傳》中可知。傳中載其師慧暠將逝，告誡慧稜曰：

> 夫講説者，應如履劍，不貪利養，不憚劬勞。欲得燈傳，多於山寺，讀經法事，並為物軌。如為一人，衆多亦

① 《大正藏》第50卷第462頁。

然。如此可名報佛恩也[1]。

蓋以析義傳法爲講經的根本，反對借以謀利。這是其一般的觀點，而俗講的因緣講說、悅邀布施與此無疑是偏離的。道宣另撰《四分律删繁補闕行事鈔》卷上云：

(說法）不得雜說世論，類於污家俳說。文（大）衆貴靜攝，不在喧亂[2]。

道宣的這種看法是具有普遍的。而俗講的牽引世説，以故事取勝的特點顯然又是與之抵觸的。這是從講經的角度對俗講的批評。釋宗密更從修道求佛的角度，來對俗講作出評判。在其《圓覺經大疏》卷下之二中，宗密列出了造塔、造寺、僧講、俗講諸行，指出以此爲修行，乃是“於多行門，隨執其一。執此一行，欲契覺心。既是造作生情，豈合無爲寂照。此病從前幻觀中來”[3]。則宗密以爲俗講、僧講都是“造作生情”之舉，屬于空幻無用之行，與佛心相悖，而俗講比之僧講自然又悖之更甚。

佛教界對俗講的排斥態度，從有關俗講的記載狀況也可知曉。唐代俗講是如此的流行，但是在當時的僧家撰述中却絶少被提到，我們只能從兩位異國僧人圓仁、圓珍的著作中，對唐土俗講有稍爲具體的了解。作爲當時就被許爲俗講第一人，且歷經五朝、地位顯赫的高層僧侶，文漵也未被録入僧傳中，不被同道稱

---

① 《大正藏》第50卷第537頁。
② 《大正藏》第40卷第23頁。
③ 《續藏經》第1輯第14套第2册第192頁。

許，而是“釋徒苟知真理，及文義稍精，亦甚嗤鄙之”[1]。他的連遭放逐的命運，也與佛教界正統勢力的排擠、反對深有關係。而《茅亭客話》卷四僧辭遠轉變，初則有師止之，後則爲“空中有人掌其耳，遂聵”，與其說是天譴，還不如說是當時之僧侶出于對其轉變的不滿，將其耳聾的結果與其轉變的事實相聯繫，借以揭示天道所惡，警誡他人不得仿效。

宋代的僧界對于講經遵循正軌的要求更爲强烈。宋初釋贊寧《宋高僧傳》卷三十《雜科聲德篇·論》云：

> 爰始經師為德，本實以聲糅文，將使聽者神開，因聲以從迴向[2]。

贊寧此處乃主張唱説之功在于傳授法理，啓悟衆心。對于佛教宣講的媚俗、諧謔傾向，贊寧以“僧倫爲其掩耳，士俗莫不寒心。非惟福徒難施，亦使信情萎萃”[3] 等語，表示了自己的反對。宋釋元照在《四分律行事鈔資持記》中，對此表現得更爲激烈。其卷下一云：

> 然邪心難説，略為辨之。如今禮誦講經，或復世俗雜伎，心希他物，通號邪緣[4]。

① 《因話録》卷 4，《景印文淵閣四庫全書》第 1035 册第 487 頁。
② 《大正藏》第 50 卷第 705 頁。
③ 《大正藏》第 50 卷第 705 頁。
④ 《大正藏》第 40 卷第 361 頁。

以講經心希他物（即求利）爲邪緣，元照對之有着極大的不滿。其卷中一下又云：

> 今時講士，多尚乞求，諂笑趨時，巧言媚俗……口説多方，心謀百計。終朝役慮，舉世勞形。一言蔽諸，無非愛物。雖云為衆，實乃治生。未知祝發壞衣，意圖何事。談經講律，目矚何言。諒乎，惑業日增，故使奔趨忘倦。可謂徒生徒死，深嗟不覺不知，請細覽斯文，反求諸己[①]。

講士之趨利媚時，被認爲是徒生徒死。宋代佛門正統對佛教宣講活動中的世俗、諧謔傾向，反對、排斥之烈由此可知。

俗講的舉行，其攀緣外學，悦邀布施的表現，使之離佛教的教旨、戒律甚遠。其非正統性，決定着它越興盛，偏離佛教講經正軌就越遠，受到來自内部的阻力就越大。可以説，俗講于中晚唐達到極盛之時，也就是其衰落的前奏。

第二節　文士階層的態度

唐代文士對待俗講，固然有如元稹"終日聽僧講"那樣的熱忱者，有如姚合譽其"無生深旨誠難解，唯是師言得正真"的贊賞者，但鄙薄、反對它的也大有人在。韓愈元和十四年（819）所作《華山女》詩云：

---

① 《大正藏》第40卷第282頁至283頁。

> 街東街西講佛經，撞鐘吹螺鬧宫廷。廣張罪福資誘脅，聽衆恰狎排浮萍。黄衣道士亦講説，座下寥落如明星。華山女兒家奉道，欲驅異教歸仙靈。洗妝拭面著冠帔，白咽紅頰長眉青。遂來昇座演真訣，觀門不許人開扃。不知誰人暗相報，訇然振動如雷霆。掃除衆寺人迹絶，驊騮塞路連輜軿。觀中人滿坐觀外，後至無地無由聽。抽簪脱釧解環佩，堆金疊玉光青熒……①

在詩人眼中，佛教的俗講與仿效其的道教俗講在招攬聽衆時，前者靠的是“廣張罪惡”，後者依靠道姑的“白咽紅頰”，而色相最終勝過了誘脅，但兩者顯然都只是鬧劇一場。作爲儒家道統的代表者，韓愈對俗講的譏貶顯而易見，也是具有普遍性的。孟棨《本事詩·嘲戲》所記張祜見白居易時，乃將《目連變》與款頭詩對舉，是前者也被目爲與款頭詩般不入流者。其隨意性和過度的反應，正説明了文士對變文的輕視。

文士階層反對俗講，建立在兩大基礎上：一則因俗講偏離講經正軌，媚俗求利，所謂“釋氏講説，類談空有，而俗講者又不能演空有之義，徒以悦邀布施而已”②，“以俗談侮聖言，誘聚群小，致使人主觀之，爲一笑之樂”③。一則爲俗講誘惑群氓，不能裨益地方，而有聚衆喧擾之嫌。如趙璘《因話録》卷四所言，爲“聚衆譚説，假託經論，所言無非淫穢鄙褻之事”，却有“不逞之徒”、“愚夫冶婦”們樂于聽聞，“填咽寺舍”。則俗講在文士

① 《韓昌黎詩繫年集釋》卷11，下册第1093頁。
② 《資治通鑑》卷243《唐紀五十九》，元·胡三省注，第17册第7850頁。
③ 《碧雞漫志》卷5，《景印文淵閣四庫全書》第1495册524頁。

眼中本爲一輕薄之技，却轉而煽動群氓，污染視聽，離經叛道。《因話録》乃言文漵之流“視衣冠過於仇讎”，而衣冠又何嘗不“視俗講僧過於仇讎”。

蘇軾以士人惡文爲“拉雜變”，王灼謂俗講“以俗談侮聖言”，可知俗講、變文于宋代仍爲正統文士階層輕視、排斥。在以文士創作爲文學主流的中國古代，文士的這種對待俗講、變文的一貫態度，于其發展的阻礙是不容忽視的，它加快了俗講、變文的衰亡。

第三節　朝廷的禁制

一種文學樣式的發展，雖不必由朝廷的提倡或禁止而盛衰，但君主的態度在其間也是影響巨大的。而俗講（變文）的衰亡，很大程度上正是君主限制、禁絶的結果。

一、唐代君主的禁止

唐代儘管有代宗、敬宗、武宗（會昌初）支持俗講，但反對它的君主也大有其人，且往往採用嚴厲的行政手段，使之影響及于全國各地。比起文士們，君主的這種態度對俗講的損害更大。敦煌遺書 P.2481，研究者認爲它是唐前期尚書禮部所屬之禮部、祠部據留司格文擬定的公文程式，形成于永徽至垂拱間（650～688）[①]。其中“僧尼第二”下列私度、聚講、貯財等六種違犯僧

① 周一良、趙和平《唐五代書儀研究》，中國社會科學出版社 1995 年，第 283 頁。

規的行爲，其聚講目下云：

> 聚講　自可澄襟定水，棲念禪林，守真齋於心端，屏囂煩於華外。何得輕陳罪福，輒縱是非，違犯金科，終貽聚衆之責。

所言情形當是對俗衆宣講，而它遭到反對和限制此處是不言而喻的。則對俗講的禁制，乃由來已久，在其興起之初即已有之。唐玄宗開元十九年（731）《禁僧徒斂財詔》云：

> 近日僧徒，此風尤盛。因緣講説，眩惑州閭，溪壑無厭，唯財是斂。津梁自壞，其教安施。無益於人，有蠹於俗。或出入州縣，假託威權。或巡歷鄉村，恣行教化。因其聚會，便有宿宵。左道不常，異端斯起。自今以後，僧尼除講律之外，一切禁斷[①]。

這裏所謂的因緣假説，唯財是斂者，自然不是僧講的情形，而是屬于俗講。玄宗禁止僧徒對俗宣講，乃嚴厲到除講律外，一概都在禁絶的範圍。之所以如此，固然有僧徒借俗講等形式，聚斂民間財物，不務正道的緣故，更主要的還是因爲俗講僧“出入州縣，假託威權”，集衆聚會而“異端斯起”，其奪人主之威權，煽動民心，直接危害朝廷政策在民間的施行和社會穩定。玄宗的這種擔憂和戒心由來已久。《舊唐書》卷三十七《五行志》言：

① 《全唐文》第1册第339頁。

> 玄宗初即位，東都白馬寺鐵像頭無故自落於殿門外。後姚崇秉政，以僧惠範附太平亂政，謀汰僧尼。令拜父母，午後不出院。其法頗峻[①]。

由僧惠範那裏領受到的僧人干政的禍害，使得姚崇當政時對僧尼嚴加拘管的政策獲得玄宗的共鳴和支持。其禁俗講正可視爲“其法頗峻”的表現。

玄宗從國家政治的角度出發，對僧徒的對俗宣講作出禁制，成爲後來君主的榜樣。在他之後，德宗、憲宗對俗講都有禁止。《册府元龜》卷五十二《帝王部·崇釋氏二》載：

> （憲宗元和十年）五月，詔京城寺觀講，宜準興元元年九月一日敕處分，諸畿縣講宜勒停。其觀察使、節度州，每三長齋，任一寺一觀置講，餘州悉停。惡其聚衆，且虞變也[②]。

興元元年（784年）爲德宗年號，則其時已開始對俗講的有所限止，憲宗之禁是承襲德宗所爲。其情況，京城寺觀的俗講依照德宗時敕令，也當是迫之有所收斂。京城之外，除觀察使、節度使治府所在州，淮許于三長齋月，即一、五、九月，于一寺一觀中開講外，其餘州縣一概禁止。而憲宗禁絶俗講的緣起是不滿俗講

① 《舊唐書》第4册第1374頁。
② 《册府元龜》第1册第579頁。

聚集俗衆，恐有不測之變。是知，俗講舉行中，“不逞之徒，轉相鼓扇扶樹”、“聽者填咽寺舍，瞻禮崇奉”的熱烈場面，已激起統治階層的憂慮和反感。憲宗對俗講的舉措，其内涵與前引P.2481所言及玄宗所爲是一致的。

唐人也有關于文宗時禁止俗講的記載。張讀《宣室志》卷七云：

及文宗嗣位，親閱萬機，思除其害於人者，嘗顧左右曰："自吾為天子，未能有補於人。今天下幸無兵革，吾將盡除害物者，使億兆之民指今日為堯舜時，願足矣。有不能補治化而蠹於物者，但言之。"左右對曰："獨浮屠氏不得有補於大化，而蠹於物為甚，可以斥去。"於是文宗病之，始命有司詔中外罷緇徒説佛經義，又斥其不修教者[①]。

《唐大詔令集》卷一百十三載文宗太和年間《條流僧尼敕》云：

朕齋居法宫，詳念至理，思欲建皇極，端化源，大蘇生靈，漸復古道。矧伊耗蠹，必在澄清。而釋氏一宗，來自西國……蕩然相傳，垂七百年祀。黎庶信苦空之説，衣冠敬方便之門。同國之論雖多，俗尚之訛未革。遂使風驅成俗，雲構滿途。丁壯苟避於征徭，孤窮實困於誘奪。永言斯弊，宜峻科條……比來京城及諸州府三長齋月置講集衆，兼戒懺，及七月十五日解夏後巡門家提，剥割生人，妄稱度脱者，並

① 《景印文淵閣四庫全書》第1042册第751頁。

宜禁斷[①]。

參照上下兩文，文宗之禁俗講，是以佛教爲國家大害，爲實現其致民堯舜時的政治抱負，而沙汰僧尼，兼及禁止其舉行俗講。政治利益在此仍爲首要因素。

宋釋志磐《佛祖統紀》卷四十二記文宗禁俗講，發生于開成元年（836）[②]。開成三年（838）入唐求法，宣宗大中元年（847）離唐的日僧圓仁撰《入唐求法巡禮行記》卷三言及武宗會昌元年（843）敕開俗講，乃云"從大和九年（835）以來廢講，今上新開"[③]。則文宗禁俗講當始于大和九年，延續至會昌初年。武宗初始也優容佛教，重開俗講。但繼則對佛教嚴厲打擊，使之有會昌法難。其結果爲：

其天下所拆寺四千六百餘所，還俗僧尼二十六萬五百人，收充兩稅户。拆招提蘭若四萬餘所，收膏腴上田數千萬頃，收奴婢為兩稅户十五萬人[④]。

如此于國家財政大益，于佛教即受巨創，不免元氣大傷。後來之佛教界再也未能恢復如此之前的繁盛，而俗講也不能如從前一般廣泛開展。在會昌法難中，俗講僧也未能幸免，《入唐求法巡禮行記》卷四記云，"（資聖寺）當寺《維摩》、《百法》座主雲棲，

① 《景印文淵閣四庫全書》第426册第795頁至796頁。
② 《大正藏》第49卷第385頁。
③ 《入唐求法巡禮行記》第147頁。
④ 《舊唐書》卷18《武宗本紀》，第2册第606頁。

講《涅槃經》座主靈莊，先册已下，例還俗訖"[1]，雲棲、靈莊先前都開過俗講。而武宗之禁佛有其佞道的原因，也與佛教勢力極爲膨脹，威脅國家穩定有關。宋趙令畤《侯鯖録》卷二言："武宗即位，罷朝，奮怒曰：'窮吾天下者，佛也。'"[2] 其滅佛仍有着深刻的政治、經濟背景。

武宗之後，宣宗恢復佛教，"是時君相務反會昌之政，故僧尼之弊，皆復斯日[3]"，俗講也復舉行。圓珍于宣宗大中七年（853）入唐，大中十二年歸國，其《佛説觀普賢菩薩行法記》卷上所記俗講，當即爲宣宗時事。從中也可見官府對僧講的嚴密控制。其文云：

> 上來兩寺事皆申所司（京經奏，外申州也，一日為期），蒙判行之。若不然者，寺被官責（云云）[4]。

則俗講的舉行，第一要向官府申請，批准後方可舉行，第二在時間上也須以一日爲期。官府的嚴加控制，再加上佛教的元氣未復，俗講不如以前之盛是必然的。至于唐末五代，戰亂頻仍，俗講乃于偏處一隅的敦煌地區，因歸義軍政權及其民衆對佛教的熱忱和相對平静的社會環境，而保持着興盛。

唐代君主對俗講的禁制，無一不是從維護政權穩固、社會安定出發，在其認爲必要時採取措施，預防、制止俗講興盛可能導

① 《入唐求法巡禮行記》第 186 頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 1037 册第 304 頁。
③ 《資治通鑑》卷 248《唐紀六十四》，第 17 册第 8030 頁。
④ 《大正藏》第 56 卷第 227 頁。

致的民心動摇和生變造事，它實際上要求着宗教發展對國家利益的服從。由朝廷推行的對俗講的禁止，是有秩序、有規模的，它對俗講的不利影響是巨大、深遠的。而俗講及變文在宋朝的消亡，其直接原因也是由于朝廷的禁止。

二、變文與食菜事魔

變文的存在一直延續至宋代，但是因爲它與民間秘密宗教食菜事魔的聯繫，遭受了被禁絶的命運。食菜事魔屬于明教，爲摩尼教的一派[①]。宋代雖然由太祖起即復興佛教，直至神宗，對之都予以扶持。但也一直要求着佛教嚴格置于朝廷控制下，僧徒對君主稱臣乃盛行于此時，而宋初太宗相國寺燒香，釋贊寧論其不必拜佛，言“見在佛不拜過去佛”[②]，也是佛教界自動納入國家範疇的表現。朝廷在佛教對世俗民衆可能産生危脅政局的不利影響上，極爲敏感。太祖立國不久，即于開寶四年（971）下詔曰：

> 釋門之本，貴在清虚。梵刹之中，豈宜污染。適當崇闡，尤在精嚴。如聞道場，夜集士女，深為褻瀆，無益修持。宜令功德司、祠部告諭諸路，並加禁止[③]。

其對于佛教聚會俗衆的情況是十分反感的，而俗講自然也因此受到限制，因官府的注意而大爲收斂。至于後來，它又因食菜事魔

① 參［日］竺沙雅章著，許洋譯《關於喫菜事魔》，載劉俊文主编《日本學者研究中國史論著選譯》第十卷“思想宗教”，中華書局 1993 年。
② 宋·歐陽修《歸田録》卷上，《景印文淵閣四庫全書》第 1036 册第 532 頁。
③ 《佛祖統紀》卷 43，《大正藏》第 49 卷第 396 頁。

一事，受到牽連、禁絶，其消亡逐漸成事實。

食菜事魔一事，及其與變文的聯繫，兩事并存乃最早見于宋人王質（1127～1188）《雪山集》。其卷三收其《論鎮盜疏》云：

臣往在江西，見其所謂食菜事魔者。彌鄉亘里，誦經焚香。夜則閧然而來，旦則寂然而亡。其號令之所從出，而語言之所從授，則有宗師。宗師之中有小有大，而又有甚小者。其徒大者或數千人，其小者或千人，其甚小者亦數百人。其術則有雙修二會、白佛金剛禪。而其書則又有《佛吐心師》、《佛說涕泪》、《大小明王出世開元經》、《括地變文》、《齊天論》、《五來曲》。其所以為教戒傳習之言，亦不過使人避害而趨利，背禍而向福。里民眩惑而莫知其所以然而然，以為誠可以有利而無害，有福而無禍。故其宗師之御其徒，如君之於臣，父之於子。而其徒之奉其宗師，凜然如天地神明之不可犯，較然如春夏秋冬之不可違也。雖使之蹈白刃，赴湯火，可也[①]。

王質疏中所言爲其1162年于張浚幕下所見。食菜事魔顯然是對佛教經典、儀軌多有模仿的民間宗教團體。其嘯聚民衆，宗師威嚴所至，乃奪朝廷號令，對地方及國家穩定都構成莫大威脅。釋宗鑒《釋門正統》卷四《斥僞志》言其弊端爲：

鼓動流俗，以香為信，規其利養，晝寢夜興，無所不

① 《景印文淵閣四庫全書》第1149册第369頁。

> 至。陰相交結，稱為善友。一旦郡邑少隙，則佷者憑愚以作亂，自取誅戮。方臘、吕昂，嘯聚者是也①。

是食菜事魔者多有聚衆鬧事者，著名如方臘者也是。食菜事魔者一旦與民間起事相牽扯，其遭到朝廷嚴厲禁止，是必然之事。宋莊綽《雞肋編》卷上即云：

> 事魔色（食）菜，法禁甚嚴。有犯者，家人雖不知情，亦流於遠方，以財產半給告人，餘皆没官②。

《釋門正統》卷四《斥僞志》云：

> 唯祖宗法令，諸以二宗經及非藏經所載不根經文，傳習惑衆者有罪……陛下申嚴命令，遍牒諸路州軍監司，限一月條奏，誠為嚴戒③。

二宗經者即摩尼教經典《二宗三際經》。由此可見宋朝廷對食菜事魔的嚴厲禁止。朝廷以食菜事魔聚衆起事爲切膚之痛，重爲打擊之下，遂及于以二宗經、非藏經不根經文傳習惑衆者，也在加罪之列。而食菜事魔的雙修二會、白佛金剛禪，及其經典《佛説吐心師》、《佛説涕泪》，無疑是對佛教的模仿。包括其《括地變文》的講説也脱不了與佛教的關係，在其宣講中當襲取了佛家俗

---

① 《續藏經》第2輯乙編第3套第5册第412頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第1039册第136頁。
③ 《續藏經》第2輯乙編第3套第5册第412頁。

講的形式。這些乃都爲朝廷禁止。處于朝廷對民間聚會極敏感時期，佛教的俗講爲免觸犯朝廷禁忌，其舉行勢必會越來越少。而《括地變文》的被禁，也影響着民間轉變的進行，它們在身份上的相似，也將導致轉變受官府的壓制，轉變者不得不慎重其事。于此時，俗講、轉變的舉行乃漸爲稀少，至于衰落。至王灼乃言"至所謂俗講，則不可曉"，自在情理中。

第四節　說唱技藝的演變

俗講、轉變在宋代的衰亡，也是由于比之更爲成熟的説唱技藝在當時出現、興盛的緣故。唐代固已有俗講、轉變、説話諸種伎藝，但無論是在類别，還是形制上都遠趕不上宋代。宋代的説唱技藝在繼承前代的基礎上，有了更大的發展。宋孟元老《東京夢華録》卷六"元宵"條記當時游藝之盛云：

> 正月十五元宵，大内前自歲前冬至後，開封府絞縛山棚，立木正對宣德樓，遊人已集御街兩廊下。奇術异能，歌舞百戲，鱗鱗相切，樂聲嘈雜十餘里。擊丸蹴踘，踏索上竿，趙野人倒喫冷淘……其餘賣藥賣卦，沙書地謎，奇巧百端[①]。

其所狀與隋唐的戲場無異，但熱烈則更甚于前。伎藝者乃有雜劇、諸宫調、院本、影戲、唱賺，等等，而最爲著名者爲説話。

① 《景印文淵閣四庫全書》第 589 册第 150 頁至 151 頁。

南宋灌園耐得翁《都城紀勝》“瓦舍衆伎”條云:

> 説話有四家:一者小説,謂之銀字兒,如烟粉、靈怪、傳奇。説公案,皆是搏刀趕棒,及發迹變泰之事。説鐵騎兒,謂士馬金鼓之事。説經,謂演説佛書。説參請,謂賓主參禪悟道等事。講史書,講説前代書史文傳,興廢爭戰之事[①]。

這些説話伎藝借鑒、吸收了俗講、轉變中的一些有利因素,如説唱結合、押座文等,而在内容、表演上有了進一步的發展。其中與俗講關係最爲密切者,當屬説經、説參請。兩者在内容上與俗講相似,在表演上也當與俗講有其相承相聯處。

南宋周密《武林舊事》卷十下“諸色伎藝人”條言及説話之説經者,乃有:

> 長嘯和尚,彭道(名法和)、陸妙慧(女流)、余信庵、陸妙静(女流)、周春辨(和尚)、達理(和尚)、嘯庵、隱秀、惜庵、保庵、戴悦庵、息庵、混俗、許安然、有緣、戴忻庵[②]。

則説經者既有俗人,也有僧尼。其書又記彈唱因緣者,有:

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第590册第9頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第590册第291頁。

童道、費道、薛安居、陳遂、李道、沈道、顧善友、甘道、俞道、俞康孫、張道[①]。

從中可見，僧尼是説經的重要演出者，説經及彈唱因緣中的那些世俗藝人，其稱名爲“×庵”、“×道”者，也無非是標明自己及其所演與佛教的密切聯繫。而説經者、彈唱因緣者、説參請者，當是佛家以俗講爲代表的伎藝在當代游藝之風的熏染下，走出寺院、齋堂，進入城市瓦肆之中，以純娱樂伎藝的形式，脱胎换骨，存在下來。它們在内容，在演出人員上都表示着與佛教的聯繫。在擺脱種種清規戒律的約束之後，無論是説經，還是彈唱因緣，在内容上將更爲世俗，形式上更爲靈活、自由，與其他説話伎藝，相互促進、影響。

可以説，宋代以説話爲代表的民間説唱技藝的興盛，觀衆“不以風雨寒暑，諸棚看書，日日如是”[②] 的熱情，其精細的分類和更趨完善的表演技巧，使得在形式、内容上相對頗受限制的佛家俗講面臨着失去聽衆的危險。而由于朝代對民間齋會等佛事的忌諱，由于食菜事魔事導致的對民間宗教的禁限，也使得俗講的村鎮的演出頗爲拘束。其結果是，説經、説參請，彈唱因緣作爲佛家俗講的餘脈，在瓦舍中的出現。而隨着這些伎藝世俗色彩的濃厚，宗教色彩的消褪，特别是其演員的俗衆化和其他伎藝對其題材的涉足，俗講的影子將越業越模糊。在宋代豐富多彩的説唱舞臺，俗講、轉變都失去了它們繼續生存下去的機會與條件，

① 《景印文淵源四庫全書》第 590 册第 294 頁。
② 《東京夢華録》卷 5“京瓦伎藝”條，《景印文淵閣四庫全書》第 589 册第 136 頁。

但它們的影響却及于衆多的説唱技藝中。

俗講的衰亡很大程度上，是由其特點決定的。它的世俗味、“誘聚群小”的效果，“悦邀布施”的目的，是其受正統勢力排擠，朝廷禁制的主要原因。而宋代城市説唱技藝在吸收俗講、轉變的營養後的迅速發展，也使俗講、轉變原有的吸引力大爲減弱。在改頭换面進入瓦肆之後，俗講存在下去的理由更爲微弱。世俗説唱技藝的成熟，逐漸剥奪了原來較爲樸素的俗講與轉變的生存空間。正是在多種因素的作用下，俗講與轉變在宋代走向了最終的消亡。

第五章　變文的體式

變文的名稱，如前所論，是就其内容而言的。但在其産生、發展的過程中，變文形成了自己的體式特點。這些特點的形成，既受到了中國傳統文學的影響，也受到了佛教文學，尤其是漢譯佛經的影響。它是多種因素綜合作用的結果。

第一節　變文體式的基本特徵

一、散韵相間

在討論文體式時，現存標題爲“變”、“變文”的敦煌卷子無疑是我們最爲根本的依據。這些卷子是：

(1) 漢將王陵變　S.5437 前題、邵洵美舊藏（北大 187 號）前題兼封面

漢八年楚滅漢興王陵變一鋪　P.3627 後題

(2) 舜子變　P.4654 前題

舜子至孝變文一卷 P.2721 後題

(3) 劉家太子變一卷　P.3645 後題（前題“前漢

劉家太子傳")

(4) 八相變　北圖雲字24號背題

(5) 降魔變押座文　P.2187前題

破魔變一卷 P.2187後題

(6) 降魔變文　S.5511後題

降魔變一卷　S.4389前題

降魔變文一卷　《敦煌變文集》所據"原卷"之第二段272。

(7) 大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序

S.2614前題

大目犍連變文一卷　S.2614後題、P.2319後題

目連變北圖盈字76號後記

(8) 頻婆娑羅王後宮彩女功德意供養塔生天因緣變

S.3491前題(押座文訖，簡題為"功德意供養塔生天緣")

(9) 上來所説醜變　P.3048正文末尾(同卷前題"醜女緣起"，S.4511後題"金剛醜女因緣一本"，S.2114後題"醜女金剛緣")

具有上述標題的九種作品，應當是變文，它們在內容上也確實都屬于神變、奇異類的故事，在體式上更有一致處。

這些標名爲變文(變)的作品在《敦煌變文集》中，分别被定名爲《漢將王陵變》、《舜子變》、《前漢劉家太子傳》、《八相變》、《破魔變文》、《降魔變文一卷》、《大目乾連冥間救母變文并

圖并序》、《頻婆娑羅王後宮彩女功德意供養塔生天因緣變》、《醜女緣起》。爲論述方便，暫從其名。這些作品，除《舜子變》、《前漢劉家太子傳》外，其他作品體式的共同點是明顯的，這也應是變文的共同體式特徵。其第一大特徵，是爲散韵相間。在這些變文中，散文部分和韵文部分乃交替出現，循環往復，至于終篇。《八相變》:

> 於是大王憐愛太子，將向後宮，令遣頻（嬪）妃，遂交育養。其時被諸大臣道："大王！太子本是妖精鬼魅，請王須與棄亡。若也存立人間，必定破家滅國。"當爾之時，有何言語（云云）:
>
> 太子生下瑞靈顏，諸臣猜道是妖奸。臣請大王須除棄，留存家國總不安。
>
> 當時文殊菩薩，密見諸臣不識是出世之仙，堪諂損傷太子。遂化作一臣，數越起超班，謹對奏言："大王審察，莫取諸臣言教，細意再思。此是異聖奇仁（人），不同凡類。"當爾之時，有何言語（云云）:
>
> 太子相好無等倫，降下閻浮化理民。居家定作輪王位，出世應為大法尊[1]。

在大多數的變文中，散文、韵文各自的比重都是差距不大的。其中的散文部分主要用于叙述故事，描述人物動作、行爲。

---

① 本文引用變文及有關敦煌俗文學作品，校勘主要參考《敦煌變文集》；項楚《敦煌變文選注》，巴蜀書社 1991 年；黄徵、張涌泉《敦煌變文校注》，中華書局 1997 年。

韵文部分主要爲抒情繪景，烘託渲染。但有時也相交叉。變文的這一特徵，使它與敦煌遺書中的其他文學作品，如《韓朋賦》、《燕子賦》（俗賦），《廬山遠公話》、《葉净能詩》（話本），區别開來。但這一體式特徵與俗講之講經文是相同的。講經時是先唱誦經文，後以散文解説，再以韵文吟唱，反映到文本也是散韵相間。真正使變文與講經文相分别，使變文作爲一獨立的文學樣式存在的，是其由散文部分過渡到韵文部分時出現的標誌性套語，所謂入韵套語。

二、入韵套語

入韵套語的存在，是變文區别于包括講經文在内的其他文學樣式的主要特徵。變文中的入韵套語依篇排列有：

（1）二將辭王，便往斫營處……
二將斫營處，謹為陳説……
應是楚將聞者，可不肝腸寸斷，若為陳説……
陵母從楚營内乘一朵黑雲，空中慚謝皇帝祭禮處，若為陳説……
（《漢將王陵變》，共 7 處，録 4 處。）

（2）遂遣金團天子："先届凡間，選一奇方，堪吾降質。"於此之時，有何言語……
釋迦真身，從右脅誕出，當此之時，有何言語……
太子見已，即便驚忙，當爾之時，道何言語……
和尚蒙問，具答實情，當爾之時……
（《八相變》，共 16 處，選録 4 處）

(3) 魔王當爾之時，道何言語……

魔王當時，道何言語……

(魔女) 遂即佛前跏跪，啓請再三，當爾之時，道何言語……

魔女却獲端正，還歸本天，當去之時，道何言語……

(《破魔變文》)

(4) (須達) 注目瞻仰尊顔，悲喜交集處，若為陳説……

舍利弗共長者商度處，若為……

且看指訴如來，若為陳説……

(《降魔變文》，共 18 處，選録 3 處)

(5) 看目連深山坐禪處，若為……

饒君鐵石為心，亦得亡魂膽戰處……

(《大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序》，共 18 處，録 2 處)

(6) 作是語已，繞佛三匝，還歸天宮處，若為……

(《頻婆娑羅王後宮彩女功德意供養塔生天因緣變》)

(7) 王郎登時見皇帝，道何言語……

既到座筵，遣宮人引其公主對王郎。當爾之時，道何言語……

宮人道何言語……

阿姊見成親，心裹喜歡非常，到於宮中，拜賀父母。當時甚道 (云云) ……

(《醜女緣起》)

這些作品中的入韵套語，其基本形式據上文，則爲"當爾之時，

道何言語”與“……處，若爲陳説”。以此爲準，而存在着很多變體，如“於此之時，有何言語”、“當此之時，有何言語”、“當此之時，有何言語”，“……處，謹爲陳説”。又可省簡爲“……處”、“若爲陳説”、“當爾之時”、“道何言語”、“若爲”等等。其形式多樣，但涵義一致，都在引入韵文，同爲入韵套語。

敦煌卷子中還有些未標題的作品，其體式也爲韵散相間，且有入韵套語存在。這些作品在内容、體式上都具有變文的特徵，也當爲變文。

(8) 楚王出敕，遂捉子胥處，若為……

(S.328、S.6331，P.2794、P.3213，《伍子胥變文》，擬題從《敦煌變文集》，下同)

(9) 看李陵共單于火中戰處……

李陵共單于斗戰弟三陣處，若為陳説……

且看李陵共兵士別處，若為陳説……

單于高聲呵責，李陵降服處，若為……

誅陵老母妻子處，若為陳説……

(李陵)乃將待從出迎處，若為陳説……

(北京圖書館藏，《李陵變文》，擬題)

(10) (昭軍)榮拜號作烟脂責氏處，有為陳説……

昭軍既登高嶺，愁思便生，遂指天嘆帝鄉而曰處，若為……

明妃遂作遺言，略叙平生，留將死處，若為陳説……

乃哭明妃處，若為陳説……

乃葬昭軍處，若為陳説……

（漢使）宣哀帝問，遂出祭詞處，若為陳說……

（P.2552，《王昭君變文》，擬題）

（11）蕃戎膽怯奔南北，漢將雄豪百當千處……

不過五十里之間，煞戮橫尸遍野處……

（P.2962，《張義潮變文》，擬題，當為《張議潮變文》，参《變文題解》章）

（12）寫表聞天處，若為……

尚書捧讀詔書，東望帝鄉，不覺流涕處，若為陳說……

如何分袂處，若為陳說……

迴鶻大敗，天假雄威處，若為陳說……

（P.3451，《張淮深變文》，擬題）

（13）喉咽別（則）細如針鼻，飲咽滴水而不容，腹藏則寬於泰山，盛售（受）三江而難滿，當爾之時，有何言語……

（北圖成字96號，《目連變文》，擬題）

則于標明變文的作品外，屬于變文的還有《伍子胥變文》、《李陵變文》、《王昭君變文》、《張議潮變文》、《張淮深變文》、《目連變文》。這些作品，乃以散韵相間和入韵套語的體式特徵，獨立于其他敦煌文學作品，乃至同時代的文學作品之外。

在變文中，多有散韵轉換處，但并不是都有入韵套語的出現，這就說明了入韵大慶語的表明韵散轉換時，還有着其他的作用。這一作用即是在變文與圖畫相配合的演出，向聽衆提示畫面和韵文的内容。

三、圖畫

變文的又一特徵是與圖畫的聯繫。在它的演出中有圖畫與之配合。就《八相變》、《降魔變文》等以佛教故事爲内容的變文而言，與之配合的圖畫自然就是變相。變文文本中有關它與圖畫配合的證據不少。《漢將王陵變》有言，“二將辭王，便往斫營處。從此一鋪，便是變初”。“鋪”爲唐五代時習用于指稱圖畫的量詞。同文 P.3627（2）抄卷後題也爲“漢八年楚滅漢興王陵變一鋪”，這里圖文結合的情形分明。《王昭君變文》中有“上卷立鋪畢，此入下卷”，立鋪者，傅芸子先生認爲這大概是將畫卷立起，以便于聽衆觀看①。此當是上卷圖相展示，説唱完後，再接以下卷。S.2614 卷子前題“大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序”，雖無圖見存，但也表明變文原來當有圖畫配合。最爲直接的證據來自 P.4524 卷子，其背面爲《降魔變文》的唱詞，正面圖畫乃分別描繪“金剛杵破山”、“獅子囓牛”、“象踏寶池”等等情景，正與變文所述相配合。這些都明確顯示着變文與圖畫的密切關係。而變文的入韵套語，也正揭示着這種關係。

變文入韵套語其基本形式爲“……處，若爲陳説”、“當爾之時，道何言語”，這時“處”、“時”兩字的出現，是用來標明某一特定的情節、場景，有着分隔時間和空間的作用。它與敦煌壁畫中的情形相一致，“……處”、“……時”正是壁畫榜題的基本形式。在莫高窟壁畫的榜題中，多見有“……處”、“……時”的存在，以此來説明圖相所屬的情節單元。莫高窟 76 窟東壁窟頂

① 《俗講新考》，收入《敦煌變文論文録》，上册第 155 頁。

右部處有以下榜題：

(熙) 連河澡浴處
太子六年苦行處
太子雪山落發處
教化昆季五人處
太子夜半逾城 (“處” 字當脱)

這五個榜題提示釋迦太子出家成道的五個階段，與壁畫描繪的場面相應。莫高窟第 156 窟北壁則下角有榜題“飛鳴處”，61 窟描繪文殊聖迹的壁畫有榜題“化金橋現處”[①]。題名爲《佛本行集經第三卷已下緣起簡子目》的敦煌卷子 P.3311 上，記録有 118 個標題，每個標題都指示一特定情節，并結束以“處”字，如“一蓮花城降死王處”、“七婆羅門女善枝樓上遥望處”、“七十九夜半出宫處”、“(一百) 十八靈山説法處”。顯然，它當是變相圖的題名抄，而根據其數量，其對應圖畫爲畫卷的可能性要遠大于壁畫。從這些榜題、題名來看，“處”字在其中的意義也是要標明畫面内容所處的時間，以分割情節。這與變文入韵套語中“處”字的作用是一致的。與壁畫相繫時，“……處”是向觀衆提示畫面的内容；與變文相繫時，“……處”在于指出的韵文要描述的情景的内容。壁畫是以圖像來表現“……處”，而變文則是以文字來表示。“處”在兩者中的運用應該是相通的，都指一特定場景。變文中“處”字的出現，應該是對壁畫等的挪用。

① 以上榜題轉引自 T'ang Transformation Texts，第 74 頁。

“……處”在變文中，既表示着下接韵文的内容，同時也指示着同一内容的圖畫與之配合。在演出中，變文的講唱者應該是一邊向聽衆展示圖畫，一邊以“……處”提醒觀衆，轉入韵文的吟唱。

敦煌壁畫榜題中也有以“時”爲標記的。第85窟頂北披所畫“九會”存在七方題記皆是，如：

> 第九大會佛羅伐城逝多
> 林給孤園大莊業閣與五
> 百菩薩摩訶薩来日入師
> 子……三昧普賢文殊以為
> 上首顯法界法門十方各有不
> 口（可）説佛剎塵數菩薩皆坐
> 寶樓遍滿逝多林時①

莫高窟第72窟南壁有榜題“羅漢見聖容碑時”、“大衆持花迎本頭時”、“金鐘漢時”、“請工人巧匠等真身造容像時”等。敦煌卷子P.3305也爲一壁畫題識集，每一題識都以“時”字作結。其第90至136行，所録榜題乃關涉勞度叉鬥聖變，如：

> 舍利弗入定，太子尋覓時
> 大舍利弗以勞度叉、龍天助威時

① 轉引自史葦湘《關于敦煌莫高窟内容總録》，收入敦煌文物研究所整理《敦煌莫高窟内容總録》，文物出版社1982年，第191頁。

四向四果僧助（舍）利弗時

舍利弗答言長者：此地曾作馬市，宰煞衆生，臭穢血腥，實亦不堪如來住時

其所指内容與《降魔變文》多有一致。白化文先生有《變文和榜題》一文[①]，校録北圖洪字62號、S.2702（“天帝釋劫阿修男女文”）、S.4257（“勞度叉鬥聖變部分榜題抄録本”）諸卷，其所録榜題也取“……時”的句式。“時”字在這裏的標示作用正與“處”字同。而變文入韵套語“當爾之時，道何言語”，無疑即是承此而來。

變文與圖畫（變相畫）密切相關，它的入韵套語承襲了變相榜題“……處”、“……時”的形式。這些套語既是由散文轉入韵文的標誌，同時在演出中，它還起着提醒觀衆畫面内容的作用。而它所表徵着變文與圖畫的關係，也成爲變文的又一重要特徵。

由此，我們得出變文體制上的主要特徵：散韵相間、入韵套語、與圖畫相配合。這是我們推斷變文的主要依據。需要指出的是，變文最初得名是緣于其以佛經中神變故事爲内容。而它在體式上的上述特點，也與其脱胎于佛教，受講經文影響分不開。如果説變文的名稱開始主要是指其題材而言，在其發展中，變文則形成了自己的體式。

① 白化文《變文和榜題——京洪字62號等幾個卷子中“榜題”的録文及有關問題的討論》，《敦煌研究》1988年第1期、第3期。

第二節　變文的體式演進

一、問題的提出

任何一種文學樣式，都有其產生、發展的過程，這一過程也反映在其形式的變動上。變文也未能例外。視變文在形式上爲固定、静止，是不合文體發展的邏輯，也是忽視了其發展的事實。變文體式演進問題的提出，源于兩個方面。首先，在已被認定爲變文的作品中，儘管它們大多具有我們推斷的變文體式的幾大特徵，但在程度上却不盡一致。某些變文，如《漢將王陵變》、《李陵變文》、《王昭君變文》、《張議潮變文》、《張淮深變文》、《八相變》、《降魔變文》、《大目乾連冥間救母變文》等，所表現的變文特徵較爲明顯。而另外一些變文，如《伍子胥變文》、《目連變文》、《頻婆娑羅王後宮彩女功德意供養塔生天因緣變》、《醜女緣起》，特徵就相對模糊些。這主要是指入韵套語的多寡上。而《舜子變》、《前漢劉家太子傳》儘管從其題名上，應當定之爲變文，但它們在體式上又與前面的變文相差甚遠，不僅不存在變文，而目前者基本上爲六言韵文，只在結尾處有兩首詩，至于《前漢劉家太子傳》則全爲散文。就其體式而言，這兩者在變文中是一特異的存在。

在敦煌卷子中有兩部作品，雖無“變文”的標名，但與變文關係密切。它們是《太子成道經一卷》（P.2999，後題）、《悉達太子修道因緣》（日本龍谷大學藏本，標題原有），其內容與情節同《八相變》基本一致。《八相變》開篇叙如來種種本生的一段文字，在《太子成道經》、《悉達太子修道因緣》的篇首也存在，

其間只有個別字詞的差異。而《悉達太子修道因緣》與《太子成道經》甚至在整篇行文上都大同小異。這些相似處是令人驚訝的，也是意義重大的，其內在聯繫是值得我們思考的。

變文不是靜止的，在它的發展過程是不是有可能淡化乃至喪失某些體式特徵，這是值得考慮的。將講經文、俗賦等等都歸入變文，使之容納過多作品，顯然失于寬泛。但像《太子成道經》、《悉達太子修道因緣》這樣的作品，是不是變文某一發展階段的產物，同樣也是可以考慮的。

二、入韵套語的簡縮

入韵套語的簡縮，包括形式由規整到省簡，數量上由多到少的過程。從實用角度看，入韵套語只有在指明韵文與圖畫的配合時，纔有存在的必要性。因而入韵套語在變文中的演化，實際上也表示着變文與圖畫的關係的演化。

入韵套語作爲變文特徵，在以佛經故事爲內容的變文中體現得最爲明顯。《八相變》中與故事情節有關的散韵轉换 26 處，入韵套語有 25 處，以“當爾之時，道何言語”爲主要形式；《降魔變文》同樣的散韵轉换 21 處，入韵套語有 18 處，“以……處，若爲（陳說）”爲主；《大目乾連冥間救母變文》散韵轉换 18 處，入韵套語有 16 處，以“……處”爲主。這些變文與其源頭最爲接近。以世俗故事爲內容的變文此特徵明顯的，如《漢將王陵變》與故事有關的散韵轉换 8 處，入韵套語也有 8 處；《李陵變文》散韵轉换 6 處，入韵套語也 6 處，以“……處，若爲陳說”爲主。《王昭君變文》散韵轉换 6 處，入韵套語 6 處，主要形式同上篇；《張議潮變文》（殘）散韵轉换 2 處，入韵套語 2 處；

《張淮深變文》(殘) 散韵轉换 4 處，入韵套語 4 處。這些變文在入韵套語的數量與規整上，都很好體現着變文的特徵。其入韵套語與散韵轉换的比例，又可見圖畫在演出時的大量使用。

另有一些卷子，在入韵套語這一特徵上體現得不很明顯。在數量上，其入韵套語逐漸減少，與散韵轉换處的比例增大。《破魔變文》故事敘述中散韵轉换 14 處，入韵套語只 5 處；《頻婆娑羅王後宫彩女功德意供養塔生天因緣變》散韵轉换 6 處，入韵套語 1 處；《醜女緣起》散韵轉换 21 處，入韵套語 4 處；《伍子胥變文》散韵轉换 14 處，入韵套語 1 處。這些變文入韵套語的數量、比例上有所減弱，其意義是表明着變文體式特征在發展過程中的逐漸淡褪，它與圖畫關係的日趨疏遠。

在入韵套語的形式上，從其標準的兩大形式“當爾之時，道何言語”、“……處，若爲陳説”，發展出了多種省簡形式。有截取其半截的，如“……處”、“若爲陳説”、“而爲轉説”(《漢將王陵變》)，“當爾之時”(《八相變》)，“道何言語”(《破魔變文》)；有在標準形式的某半截作省減的，如“……處，若爲”(《降魔變文》)。也有省減半截而成的，如“若爲”(《降魔變文》)。它與數量、比例上的變化一起，構成了入韵套語的演進過程。由此，在《太子成道經一卷》中，我們仍可發現有入韵套語的存在；

(1) 臨推入火坑之時，新婦索香爐發願，甚道：

却喚危中也大危，雪山會上亦合知。賤妾一身尤乍可，莫交辜負一孩兒。

(2) 大王遂乃處分新婦，甚道：

吟　夫人已解别陽臺，此事如蓮火裏開。曉鏡罷看桃李

面，鉗（紺）雲休插鳳凰釵。無明海水從資（玆）竭，煩惱叢林任意摧。努力向鷲峰從聖道，新婦莫懦饒不擎却回來。

“甚道”一詞在散韻轉換時兩次出現，不會是偶然。而前引《醜女緣起》有入韵套語“當時甚道”，這裏的“甚道”正可視為它的簡縮。兩者的標準形式乃“當爾之時，道何言語”，其意義和作用都是一致的。因而，我們認為《太子成道經》也屬變文。

入韵套語由多趨少，由繁趨簡的演變，其實是種必然。在正常的叙事過程中，入韵套語的存在剛開始還因其提圖畫的功能，顯得較合理。但隨着變文叙事節奏的加快和表演技巧的熟練，過多的入韵套語因其本身與故事的不相關，往往會中斷流暢的叙事，降低故事叙述的緊張程度，分散聽者注意力。這實際上也是圖畫在變文演出中地位的削弱的原因。圖畫在變文講唱中的使用，初始確可起補充、豐富其表演技巧、吸引聽衆的作用（參見《變文的演出》章）。但它一定程度上也束縛了表演者更大的發揮。既有其存在，韵文部分就不能偏離畫面所示，而對于那些不精于繪畫的表演者，它更不免有所束縛。在繪聲繪色的表演中，突然停止叙述，而展示圖畫，叙述的連續性和緊張性多少會受損害。它不如連續的叙述更能展示其技藝，集中聽衆注意力。隨着變文講唱的流行，觀衆要求的提高，故事的緊張、曲折成為第一因素，削弱演出效果的因素將被排斥。變文在形式上也將愈加偏離其原來的樣子，圖畫及入韵套語的减少即是。

三、散韵比例的變化

變文的散韵比例依其題材不同，有明顯區別。那些屬佛教故

事的變文，沿襲了講經文的特點，如《八相變》、《降魔變文》等，韵文大多佔有相當重的比例。但這些作品，除《醜女緣起》韵文多于散文外，散韵兩部也大致相當。《降魔變文》中已有大段的散文出現，散文部分已呈壓倒韵文之勢。屬世俗故事的變文，受講經文等影響相對要弱，其散文部分大多佔作品大部，如《伍子胥變文》、《漢將王陵變》、《李陵變文》、《張議潮變文》、《張淮深變文》等。從叙事的角度來看，韵文受韵律、句法等方面限制，在叙事的自由度、靈活性不如散文的參差多變，可自由馳騁想象，增强故事的魅力。當故事成爲變文第一要素時，韵文在叙事上的不便遂成爲其減少的主因。在以散文爲主要形式的叙事文學中，韵文與入韵套語、圖畫一樣作爲異類，難免衰減的命運。

這裹以前面提及的《八相變》、《太子成道經一卷》、《悉達太子修道因緣》爲例，來討論變文的這一傾向。這三部作品叙事的生動、詳細程度的變化，是與其散文化程度相一致的。内容上，它們都講述悉達太子由託生到出家成道的過程，情節大同小異，行文也相似。但從《八相變》到《太子成道經》，在情節框架基本一致上，後者增加了凈飯王、摩耶夫人祀神求子的情節，更重要的在叙述同一情節時，後者往往更具體、生動。這種變文與其散文部分的增加是一致的。《八相變》叙述摩耶夫人有孕，游園事言：

是時摩耶夫人夢想有孕，月滿將充，宫中煩悶而愁怨，遂伴嬪妃游後苑。

到了《太子成道經》中則鋪叙成百多言：

> 不須旬日之間，便即夫人有孕。雖然懷孕十月，却乃愁憂。遂奏大王，如何計教，得免其憂。大王便語夫人，後茭之内，有一靈樹，號曰無憂。遂遣夫人，令往觀看，得免其憂。遂遣排比後薗觀看。甚生隊仗？是日也，敷千重之錦綉，張萬道之花筵。夫人擁行，頻（嬪）妃從後。

其情節細處、場面描寫都遠勝于《八相變》。其他相同情節處，也多如此。散文部分在《太子成道經》中佔絶對比例，而其生動曲折也勝于《八相變》。

《悉達太子修道因緣》與《太子成道經》的相似不僅在情節上，而且具體語句也驚人地相似。如《太子成道經》：

> 是時净飯大王，為宫中無太子，優（憂）悶尋常不樂。或於一日作一夢，夢見雙陸頻輸者。明日即問大臣是何意旨。大臣答曰："陛下夢見雙陸頻輸者，為宫中無太子，所以頻輸。"大王問大臣，如何求得太子。

《悉達太子修道因緣》描寫該情節，文字基本相同，甚至連其别字"優悶"也相同。其只于加點部分略有不同，"是時"轉爲"爾時"，"一日"後加"之中"，"者"、"明日"、"旨"省去，"陛下"前加"即是"，"問"前加"又"。這種個别字詞作變换，而情節、叙述上的相似貫穿兩文，將它們視爲同一作品的不同文本基本合乎事實。但比之于《太子成道經》，《悉達太子修道因緣》

仍有以下變化：

1. 敘述語言的通俗化。《八相變》的敘述語言較爲雅飭，至《太子成道經》趨通俗，《悉達太子修道因緣》則更爲通俗。如《太子成道經》：

> 大王聞之，非常驚愕："我是金輪王孫……必須召取相師，則知委由。"遂乃出敕，召為相師。

《悉達太子修道因緣》言：

> 大王聞之，非常驚訝："我是金輪王……須詔取相師，合知子細。"大王遂處分所司，榜示令詔相師。

加點語詞部分兩相比較，可看出《悉達太子修道因緣》的表述更爲通俗，更接近口語。這種通俗化、，口語化適應着聽衆的需要，其結果是拉長了敘事長度，使散文的份量加重。

2. 韵文的散文化。《太子成道經》中爲詩的地方，到了《悉達太子修道因緣》中常轉爲散文。如《太子成道經》有：

> 拔劍平四海，橫戈敵萬夫。
> 一朝床上卧，還要兩人扶。

到了《悉達太子修道因緣》中則爲：

> 其病人云："價饒（假饒）殿下應有尊高，神將有其

(期)。拔劍敵兵萬衆，平得四海之人，一朝病卧在床枕上，轉動猶須要兩個人扶。”

類似的還有兩處。轉韵爲散，與原有散文部分連爲一體，减少了叙事的中斷，使叙事更連貫、順暢。而這應該是創作者爲了提高演出水平和效果，作的有意識的改變。

3.情節的擴張。這在《悉達太子修道因緣》的末尾表現得最爲明顯。這一部分乃叙净飯王推耶輸母子入火坑事，《太子成道經》也有。但到了《悉達太子修道因緣》，乃都以散文叙之，《太子成道經》同處的三段韵文已被省略。而其情節也更爲曲折、豐富，由不足四百字擴展爲一千五百多字，幾佔篇幅的三分之一。《太子成道經》言國王遣武士挖火坑，寥寥數語；《悉達太子修道因緣》則有國王令大臣奏一“苦楚”來懲之，有剮肉、火床之議，後纔轉入火炕，并對其位置、大小作交待。這樣步步緊逼，渲染緊張氣氛，扣人心弦。《太子成道經》言釋迦化火坑爲清凉池，救得耶輸母子，耶輸即往雪山修道。《悉達太子修道因緣》則有釋迦救之後，耶輸、羅睺羅母子于後宫居住。國王猶有疑心。世尊降臨王宫道場，化千佛身，羅睺羅辨認真身。世尊復爲耶輸母子説因緣、授記。這裏故事的曲折、生動已非《太子成道經》所能比，而其演出的吸引力自然也勝之。在這部分之前，《悉達太子修道因緣》基本遵循《太子成道經》的情節框架和描述。至此，則爲自由發揮，在故事曲折處下力，全用散文加以叙述，一氣呵成。綜合前面的論述，可以看出，變文的散文化是與其語言的通俗化、情節的曲折化、韵文的散文化，聯繫在一起的。這三者互爲促進、影響。而其最終目的，是使故事叙述更爲

流暢、曲折。從《八相變》到《太子成道經》，到《悉達太子修道因緣》正是這種散文化傾向的集中體現。在指出《太子成道經》為變文後，我們也傾向于認為，情節、行文與它相同頗多的《悉達太子修道因緣》也為變文，但它應該是變文散文化的產物。《前漢劉家太子傳》的存在，也可以從這一角度來理解。而《舜子變》、《劉家太子傳》形式上與大多數變文相異，它們得名為變文，當也是因為其內容上的變幻、奇異的特點。其出現當有變文體式演進的影響，但在變文中無疑是種特異的存在。這種存在是有其合理性的。與變文十分相似的寶卷，雖然也以散韵相間為一般形式，但也有如《螳螂做親寶卷》這樣的純為七言詩的作品出現[①]。與變文一樣，做為特例，它并不能否定其所屬的基本的形式特徵。在這方面，變文的讀本化也當有一定影響，它促使着描摹情狀的韵文部分的減少。

變文此處演進是為：入韵套語的從多到少，與圖畫關係的疏遠，散文部分的加大，語言的通俗化，及情節的更為曲折。變文在叙事方面將更為完善、圓熟，外在輔助手段與非叙事性成分在表演中被削弱，其成功將主要依賴于講述、推衍、發揮故事的能力。這幾種變化仍保證着變文沿其固有方向，即通俗一路，發展下去。但變文也因此與當時的其他文學形式，如話本，差距縮小，其作為文學樣式的獨立存在的必要性將受到冲擊。

四、變文的駢儷成分

關於變文的駢儷化，鄭振鐸先生在《中國俗文學史》一書中

① 《螳螂做親寶卷》，蘇州維新書社刊刻，揚州大學圖書館藏。

已指出：

關於散文部分，"變文"的作者大體使用着比較生硬而幼稚的白話文……但也有作者是使用着當時流行的駢偶文的[①]。

在《破魔變文》、《降魔變文》、《大目乾連冥間救母變文》等作品中，駢偶文的使用所在皆是。《破魔變文》有：

魔王聞説斯計，歡喜非常："庫内綾羅，任奴粧束。"側抽蟬鬢，斜插鳳釵。身挂臂纏瓔珞。東鄰美女，實是不如；南國娉人，酌（灼）然不及。玉貌似雪，徒誇洛浦之容；朱臉如花，謾（漫）説巫山之貌。行雲行雨，傾國傾城。

對魔女美貌的誇飾乃反襯世尊的大義凛然。駢偶句法運用得極爲圓熟。《降魔變文》：

去城不遠不近，顯望當途，忽見一園，竹木非常蓊蔚。三春九夏，物色芳鮮；冬季秋初，殘花翁欝。草青青而吐緑，花照灼而開紅。千種池亭，萬般果藥。香芬曲芳而撲鼻，鳥噪聒而和鳴。樹動揚三寶之名，神鐘震息苦之響。祥鸞瑞鳳，爭呈錦羽之暉；玉女仙童，競奏長生之樂。

① 《中國俗文學史》，商務印書館 1938 年，上册 194 頁至 195 頁。

這裏乃用駢偶之文描繪清新可愛的園林景象，以襯托佛性的高潔至貴。

駢偶文在變文中大多用于情景、場面的描繪，這方面中國文學有深遠的傳統。儘管有中唐的古文運動，駢文在唐代大部分時間内仍佔據優勢，變文在此也受到了社會風氣的影響。而其駢偶化成分，或與其演出時聽衆身份有關。《破魔變文》有“伏惟我府主僕射”等語，可知其于歸義軍節度使府演出，比之于聽衆爲百姓時，不免要稍顯華貴些，駢偶文的使用可以達到這種效果。此外，變文輾轉傳抄中，文士的改寫也會造成這一情況。概而言之，變文中駢偶部分主用于情狀的描繪。而它的存在與變文發展的固有方向有不一致處，與其他一些因素一樣，在變文的不斷發展中，駢偶成分的地位將愈爲衰弱。

第三節　變文中的韵文

作爲散韵交錯的文學樣式，變文中的韵文意義重大。它不僅起着抒發情感，渲染氣氛的作用，而且有時也加入叙事進程，與散文部分形成情節上的前後銜接。它在格律方面的追求，也具有着鮮明的時代特色。

一、韵文的地位

有關變文中韵文的地位，體現着它與散文部分的關係，也即其承擔的不同職能。從此出發，變文中韵文地位有以下幾種：

1. 韵文重復散文部分的内容。這與佛經中的重頌一致，其中有着内在的聯繫。在中土傳統文學中，以韵文（詩）重復前面

散文部分的内容十分少見，而佛經中却極爲常見，并且進一步表現于講經文中。變文在此處乃受其影響。重復的意義在於反復渲染形成循環往復之美，調動聽者情緒，加深其印象，如《八相變》有：

> 於是大王憐愛太子，將向後宫，令遣頻（嬪）妃，遂交養育。其時被諸大臣道："大王！太子本是妖精鬼魅，請王須與棄之。若也存立人間，必定破家滅國。"當爾之時，有何言語（云云）：
>
> 　　太子生下瑞靈顏，諸臣猜道是妖奸。臣請大王須除棄，留存家國總不安。

作爲對散文部分的重復，此類韵文篇幅要遠小於相應的散文，它並不影響故事的叙述進程，而游離於情節發展之外，主要起渲染、烘託作用。在《漢將王陵變》、《八相變》、《破魔變文》等中多有之。

2. 韵文作爲説話出現。變文中多有以韵文記録人物話語，包括自白和對話。這類韵文加入叙述進程，爲情節發展的一部分，起着塑造人物、推動情節發展的作用。後世戲曲中韵文地位與此頗有同處，有先後影響關係。如《李陵變文》中：

> 單于高聲呵責，李陵降服處，若為：
>
> 　　李陵言訖遂降蕃，走至單于大帳前。先守（首）昨來征戰事，然當盡朕本情元。"凱（鎧）甲弓刀渾用盡，情願長居玉塞垣。儻若蕃王垂一顧，於是無心造漢天。

自從按節為君將，一戰凡知幾百年。所是交兵由漢帝，奉使何增（曾）敢自專。虞（愚）臣計有彌天罪，今將草命獻王前。直為無公（功）謝蕃主，幸願寬恩舍此愆。”單于既見李陵降，且責緣何入塞邦：“每每將兵來討擊，時時領衆踐沙場。出隊上由無萬衆，如何輒敢突邊方。比日上能稱漢將，緣何今日自來降……卿今必若來淨伏，勉煞留卿鎮虜强（疆）。已後不煩為漢將，當即封為右效（校）王。”

這段韵文以對話形式完成了請降、納降、封王的情節。韵文在此展示着人物心靈，推動着故事發展。類似情況也見于《漢將王陵變》、《王昭君變文》、《降魔變文》、《醜女緣起》等作品中。

3. 韵文叙述事件。韵文與散文部分一樣直接擔當叙述故事、展示情節的職能。它與散文部分的不同只在于形式。如《醜女緣起》中：

其是（時）大王處分，排備燕會，屈請郎。既到座筵，遣人引其公主對王郎。當爾之時，道何言語：

新婦出來見［王］郎，都緣面貌多不强。彩女嬪妃左右擁，前頭掌扇鬧芬芳。金釵玉釧滿頭粧，錦綉羅衣馥鼻香。王郎才見公主面，唬來魂魄轉飛揚。

韵文乃承接散文部分的情節，續寫公主與王郎的相見。這是直接叙述情節發展的韵文與散文在這里已渾然一體，它們共同完成情節的展示，在《漢將王陵變》、《降魔變文》、《大目乾連冥間救母

變文》等中也可見之。又，《張議潮變文》中：

> 僕射乃於大中十年六月六日，親統甲兵，詣彼擊逐伐除。不經旬日中間，即至納職城。賊等不虞漢兵忽到，都無準備之心。我軍遂列烏雲之陣，四面急攻。蕃賊獐狂，星分南北；漢軍得勢，押背便追。不過五十里之間，煞戮橫尸遍野處：燉煌上將漢諸侯，棄却西戎朝鳳樓。
>
> 聖主委令權右地，但是凶（匈）奴盡總讎。昨聞獫狁侵伊鎮，俘劫邊氓旦夕憂。元戎叱咤揚眉怒，當即行兵出遠收。兩軍相見如龍斗，納職城西赤血流。我將軍意氣懷文武，威脅蕃渾膽已浮。犬羊纔見唐軍勝，星散迴兵所在抽。遠來今日須誅剪，押背擒羅豈肯休。千人中矢沙場殪，銛鍔揩旁墜賊頭。閃鑠紅旗晶耀日，不忝田丹（單）縱火牛。漢主神資通造化，殄却殘凶總不留。

韵文是對激戰場面的形象描繪，在它之前是散文對同一場面的概括性叙述，不能簡單地視韵文爲重復。鄭振鐸先生指出，這是以散文作爲“引起”，而以韵文來詳細叙狀①。散文部分此處反爲從屬。因爲它是對散文所及場面、事件的更爲具體、詳細的描述，比之散文部分，它才是情節的主復，實行着對情節的全面展示。與前之散文互相補充，構成情節發展的完整單元。它也見于《李陵變文》、《王昭君變文》等作品中。

---

① 《中國俗文學史》上册第201頁。

變文中的韵文具有着不同地位，需要指出的是，韵文的這種不同地位常常共存在于同一變文中。一方面，韵文的這種多角色化，影響着後來的中國叙事文學，特别是戲曲，以散文叙述事件進程，以韵文寫録人物話語，抒情摹景的表現方式。它同時也反映着變文體式的淵源所在，其重復性正表明着變文體式與佛經、講經文的密切關係。在同一篇變文中韵文角色的多樣化，有利于充分發揮散、韵兩種文體各自的長處，相互補充、結合，更好地對情節作生動、深入的展示。

二、韵文的形式

變文韵文的形式，句法、對仗、平仄、押韵諸方面，都頗見中土特色。

1. 句法。變文中韵文經七字句、五字句爲主，其中尤以七字句爲至多。這顯然是受了中國古詩以五言、七言詩爲主體的影響。七言詩幾乎每篇變文都有，且多爲主體。

> 此是高皇八九年，自從每每事王前，寶劍利拔長離鞘，彫弓每每换三弦。陵語："大王今夜出，楚家軍號總須翻。選揀諸臣去不得，將軍擐甲速攀鞍。"（《漢將王陵變》）
>
> 我今欲擬下閻浮，汝等速須揀一國。遍看下方諸世界，何處堪吾託生腹。（《八相變》）

七言詩爲變文韵文的主體，但五言詩也有不少：

> 憶昔辭鸞（鑾）殿，相將出雁門。同行復同寢，雙馬覆

(復)雙奔。度嶺看玄(懸)瓮，臨行望覆盆。到來蕃裏重，長愧漢家恩。飲食盈帳案，蒲桃滿頡罇。元來不向口，交命若何存。奉(鳳)管長休息，龍城永絶聞。畫眉無舊擇(澤)，淚眼有新恨(痕)。(《王昭君變文》)。

不是天為孽，都緣自作災。嬌容何處去，醜陋此時來。眼裏青如火，胸前瘦似魁。欲歸天上去，羞見醜頭腮。(《破魔變文》)

五言詩此外也見于《伍子胥變文》、《醜女緣起》中。而六言詩也多有之，《八相變》、《太子成道經》、《大目乾連冥間救母變文》、《目連變文》、《醜女緣起》諸作中皆有。如：

於是貧仕蒙詔，跪拜大王已了。叉手又説寒温，直下令人失笑。更道下情無任，得仕(事)父母阿嫂。起居進步向前，下情不勝憐好。(《醜女緣起》)

變文六言詩出現要多于五言詩。和後者一樣，它也不佔主導地位。六言詩文人較少作之。但在漢譯佛經及僧人詩作中多可見之，如《祖堂集》卷三録唐騰騰和尚《樂道歌》[1]。出現六言詩的變文都爲佛教題材，正可見其一致性。

變文中還有少量超過七言的詩句，它們只于一首(段)中偶爾出現，只存一兩句。

---

① 南唐·釋静、釋筠撰《祖堂集》，岳麓書社 1996 年，第 68 頁至 69 頁。

夫人已解別陽臺，此事如蓮火裏開。曉鏡罷看桃李面，鉗（紺）雲休插鳳凰釵。無明海水從資（玆）竭，煩惱叢林任意摧。努力向鷲峰從聖道，新婦莫慵饞不擎却回來。

以上出《太子成道經》，有八言詩句、十言詩句各一。

和尚不聞道阿鼻地獄，鐵石過之皆得殃。地獄為言何處在，西邊怒那黑煙中。

以上出《大目乾連連冥間救母變文》，有九言詩句一。這些詩句去掉加點字，意義不變，正爲七言詩句。其出現雖爲少數，但可視爲後世曲詞襯字的先河。

變文中也有少量三言、四言詩句。

嘆佛了，求加被，低頭禮拜心專志。容顏頓改舊時儀，百醜變作千般媚。（《醜女緣起》）

如來聖智本均平，慈悲地獄救衆生。無數神龍八部衆，相隨一隊向前行。隱隱逸逸，天上天下無如匹。左邊沉，右邊没，如山岌岌雲中出。催催（崔崔）嵬嵬，天堂地獄一時開。行如雨，動如雷，似月團團海上來。（《大目乾連冥間救母變文》）

三言、四言詩句其淵源在中土文學中，最早可溯自先秦。甲骨卜辭、《詩經》中多有四言詩（句）的存在。但《詩經》以後，四言詩主要用于朝廷祭祀、宴樂之用，常人少作之。此外，它主要

見于佛經中，也爲僧人所樂用。《廣弘明集》卷三十録有琅琊王齊之《念佛三昧詩》四首，皆爲四言[1]。《祖堂集》卷十五也録中唐五洩和尚與門徒訣别詩偈，也爲四言[2]。故其也主要見于佛教題材的變文中。而《荀子·成相篇》中也已有“三、三、七”的句式，它在變文中的出現，也當受了唐時歌行流行的影響。這些與變文以七言詩爲韻文主要形式的事實一起，説明着變文體式的中土淵源。

變文韵文大部分情况下以七言詩爲主，三言、四言、五言、六言及多言詩（句）一般也是出現在一段七言詩中。但也有五言、六言獨立爲一段的。變文在韵文句式上無疑具有多樣性和强烈的民族性。

2. 押韵。變文中的韵文雖然句式多樣，但一般都押韵。它與佛經中的詩偈不同，後者一般是不押韵的。這是變文韵文本土化的重要表現。有押仄聲韵的：

> 長者既蒙聖加護，一切迷心盡開悟。舍利弗相隨建道場，擬請如來開四句。巡城三面不堪居，長者煩怨心猶預。（《降魔變文》）

“悟、句”屬遇韵，“預”屬御韵，相近，爲仄聲韵。但其多數乃押平聲韵。

---

① 《弘明集 廣弘明集》第 364 頁。
② 《祖堂集》第 334 頁。

魔女懺謝却歸天，歡喜非常禮聖賢。故知佛力垂加備(被)，姊妹三人勝於前。女見魔王説本情，瞿談如來道果成。我等三人總變却，豈合不遂再歸程。傾心禮拜求哀懺，方始來容罪障輕。此祭（際）世尊成正覺，魔王從此没多聲。定擬説，且休却，看看日落向西斜。念佛座前領取偈，當來必定座蓮花。(《破魔變文》)

以上這段詩歌在押韻上很有代表性。韻字“賢、前”押先韻；“成、程、輕、聲”押庚韻，“斜、花”押麻韻。其押平聲韻、换韻的事實，正爲變文韻文押韻的一般情况。

由于變文的民間屬性，其韻文押韻多有不規整處，相近的韻部以及四聲常常混用。

須達聞説甚驚疑：“觀此園亭國内希，未知本主誰人是，百計如何買得之？世上好物人皆愛，不賣之人甚難期。”良久沈吟情不悦，心裏迴惶便忸怩。(《破魔變文》)

韻字“希、之、怩”屬支韻，“希”屬微韻，通押在一詩。

懊惱今生貌不强，緊盤雲髻罷紅粧。豈料我無端正相，致令暗裏苦商量。胭脂合子捻抛却，釵朵瓏璁調一傍。雨淚焚香思法會，遥告靈山大法王。(《醜女緣起》)

韻字“粧、量、傍、王”屬平聲陽韻，首句“强”也屬同韻。這里又引出了變文韻文押韻的另一特點，即每段（章）詩的首句也

入韵：

忽聞犬戎起狼心，叛逆西同把險林。星夜排兵奔疾道，此時用命總須擒。雄雄上將謀如雨，蠢蝎番戎計豈深。自十載提戈驅醜虜，三邊獷悍不能侵。（《張議潮變文》）

首句尾字“心”乃與“林、擒、深、侵”等同押侵韵。首句入韵在敦煌卷子的其他文學作品中也存在。

昔時楚漢定西秦，未辨龍蛇立二君。連年戰敗江河沸，累歲相持日月昏。漢下謀臣真似雨，楚家猛將恰如雲。（《捉季布傳文一卷》，P.3679 等）

人生在世審思量，暫時吵鬧有何方？大衆志心須浄聽，先須孝順阿耶娘。好事惡理皆抄録，善惡童子每抄將。（《董永故事》，S.2204，擬題）

首句入韵在敦煌説唱文學作品中是爲普遍，其用意或在唱誦時調置聲腔，便于開唱。

從變文韵文多爲押韵，且屬平聲韵的情况來看，它表現出中國古詩的典型特徵，這一點是不能從佛經溯得淵源的。而它的不規整性又説明着它的民間（廣義，與上層社會相對，包括寺廟）身份。

3. 對仗。變文的韵文多講求對仗，但作爲流行于民間的説唱技藝的文本，其對仗押韵一樣，不如文人詩那樣嚴謹、整飭。

前頭草盡不相連，後底火來他自定　　每每將兵來討擊，時時領衆踐沙場。(《李陵變文》)

九龍吐水浴身胎，八部神光曜靈臺　　下向熙連河沐浴，上登草座勸黎民（《八相變》)

上面幾聯，在對應的語詞上多少都有些相錯，而第一例之兩聯更是屬平起仄收型。這一情況反映了變文韵文受格律詩影響，但又具有民間文藝形式自由、靈活特點的事實。

變文韵文對仗也有不少較工整者，從中可見近體的風格。

牙官少有三公子（紫)，首領多饒五品緋　　搥鐘擊鼓千軍啾，叩角吹螺九姓圍　　乍到未閑（嫻）胡地法，初來且着漢家衣（《王昭君變文》)

這幾組句子對仗都十分工整。而如《八相變》中的一段詩：

無憂樹下暫攀花，右脅生來釋氏家。五百天人隨太子，三千宮女捧摩耶。堂前飛來鴛鴦被，園裏休登翡翠車。座後兒童多瑞相，明君聞奏喜無衙（涯)。

中間兩聯對仗工整，全詩在體格上乃接近于律詩。總的來説，變文韵文對仗所佔比例較小，以佛教故事爲内容的變文更要少于世俗題材的變文，這或也與佛經詩偈中本來就少對仗有關。但那些屬于對偶的詩句，很明顯是受了中國詩歌傳統，特别當時流行的近體詩的影響。

4. 近體詩的存在。變文中的詩歌多以四句或八句爲一意義單元，在章法上已與絶句、律詩一致。而其中有不少是接近或屬于近體的。前引《八相變》中的那首詩，全詩合乎平仄，中間二聯對仗工整，韵字“有、耶、車、涯”押麻韵，正爲一合格的七律。同作又有：

> 三大僧祇願力堅，六波羅蜜行周旋。百千功德身將滿，八十隨形相欲全。未向此間來救度，且於何處大基緣。當時不在諸餘國，示現權居兜率天。

全詩平仄協調，押先韵，只于頸聯對仗稍欠，基本上符合七律要求。《破魔變文》：

> 不是天為孽，都緣自作災。嬌容何處去，醜陋此時來。眼裏睛如火，胸前瘦似魁。欲歸天上去，羞見醜頭腮。

全詩押灰韵，除加點的“似”字仄聲出格外，其他方面都合乎五律的要求。變文韵文中也有五言、七言律絶的存在。如《八相變》：

> 因何不起出門迎，禮拜求哀乞罪輕。捨却多生邪見行，從玆免作鬼神形。

全詩平仄協調，韵字“迎、輕”押庚韵，“形”押青韵，韵部相近，接近爲七言律絶。《太子成道經一卷》：

國王之位大尊高，煞鬼臨頭無處逃。死相之身皆若此，還漂苦海浪滔滔。

全詩平仄協調，押豪韵，屬合格的七言律絶。變文韵文中五言律絶較少。《八相變》：

拔劍平四海，橫戈敵萬夫。一朝床枕上，起卧要人扶。

詩押虞韵，除“四”字仄聲出格外，它皆與五言律絶同。但這首詩乃梁陳時釋亡名《五苦詩》之《病苦》詩的改作[①]。這是變文中最爲接近五言律絶的一首。

變文韵文中存在接近或屬于近體的詩歌，無疑是受到了唐代詩歌主流的影響，保持着與時代的一致。作爲一種流行于民間的文藝形式，變文韵文又常突破格律束縛，自由寫去，表現出活脱脱的生命力和創造性，民間風格明顯。但即使是那些格律上不屬律、絶的詩，它們爲變文韵文的主體，也大多以四句或八句爲一章，以七言、五言爲一句，并且大多押韵，也有對偶。這些都表明着變文韵文的民族屬性和時代特徵，具有鮮明中國特色。它只能形成、發展于中土傳統詩歌文學的土壤中，而不可能源于異域。但是韵文角色的多樣化，即它與散文部分關係的複雜性，我們在佛經、講經文中可以找到其相似處。變文韵文的體式特點反

① 參見項楚《敦煌文學雜考》，收入《敦煌文學叢考》，上海古籍出版社 1991 年，第 3 頁。

映了變文作爲文學樣式的獨立性，同時也揭示了它在淵源上的複雜性。

第四節　變文的體式淵源

在分析變文的體式特點的基礎上，我們來討論其體式淵源。從前面的論述中，我們已經知道，變文中的入韵套語其形式乃源于佛教圖畫的榜識，但這只是細處。關于變文的文體淵源問題的探討，主要在于其散韵交錯的形式上。

一、兩種對立的説法

從其散韵相間的形式出發，學術界對于變文的體式淵源，持有兩種對立分明的意見，這兩種説法都有着巨大影響。

1. 外來説。認爲散韵交錯的形式爲中土原來所無，是源自印度佛經，經漢譯而傳入，變文遂取仿于此。故其體式即淵源于外域。較早如梁啓超先生在《翻譯文學與佛典》一文中，概述佛典文體與中國固有者相異爲十，其第九即爲“一篇之中，散文詩歌交錯”①。這種觀點是持外來説者的根本依據，從此自可引出變文文體仿自佛經，也即淵源于外域的結論。鄭振鐸先生在《中國俗文學》第六章《變文》中指出：

> “變文”的來源絶對不能在本土的文籍裏找到。
>
> 我們知道，印度的文籍，很早的便已使用到韵文散文合

① 梁啓超《佛學研究十八篇》，中華書局 1989 年，178 頁。

組的文體。最著名的馬鳴的《本生鬘論》也曾照原樣的介紹到中國來過。一部分的受印度佛教的陶冶的僧侶大約曾經竭力的在講經的時候，模擬過這種新的文體，以吸引聽衆的注意。得了大成功的文淑或文溆便是其中一人。從唐以後，中國的新興的許多文體，便永遠的烙印了這種韵文散文合組的格局。

講唱“變文”的僧侶們，在傳播這種新的文體結構上，是最有功績的①。

鄭氏認爲散韵相間屬于由佛經傳入的新文體，而變文則襲取了這一新文體。後來之學者多有持此論者。饒宗頤先生在《史詩與講唱》一文中指出：

印度人講故事隨時插入詩歌，用一邊講一邊唱之表達方式，表現于佛經中為散文與偈頌雜陳。通過翻譯傳入中國，引起一般僧人及文士注意和仿效②。

這是從表演的角度，肯定變文散韵交錯文體的外國淵源。周叔迦先生則進一步比較論述了變文這一體式與佛經文體的對應關係，從而證明其間的淵源關係。在《漫談變文的起源》一文中，他指出佛經體例“十二部經”中，涉及文體的有長行（也稱契經），即論説義理的散文；有重頌（應頌），即重復叙述長行散文所説

① 《中國俗文學》上册第 191 頁。
② 饒宗頤《澄心論萃》，上海文藝出版社 1996 年，第 37 頁。

的詩歌；有伽陀（偈頌），不依長行而孤起直敘事義的詩歌。"從文體上來説，佛經爲了反復説明真理，多半是長行與重頌兼用的"。在肯定了變文説唱源于佛教宣講之後，周先生指出："佛經的體裁既然是長行與重頌兼用，自然在變文中也是散文與韵文兼用，而説唱同時了"①。

2. 本土説。認爲變文體式源于中國固有之文體。王慶菽先生于 1957 年發表《試談"變文"的産生和影響》一文，指出：

> 總的説來，因為中國文體原來已有鋪采摛文體物叙事的漢賦，也有樂府民歌的叙事詩，用散文和韵文來叙事都具有很穩固的基礎。而且詩歌和音樂在中國文學傳統上就不怎樣分開的。因此遇到那些用散文説經中故事，用韵文中梵唄歌贊的體制，很快就為那些俗講僧人和民間藝人把二者結合起來，于是産生"變文"。所以我認為"變文"是當時民間采取俗講的方法來説歷史傳説和故事的一種話本，而俗講也可能采用當時民間形式的歌曲和説服方式，以求引人入勝的②。

王先生在這裏已經把變文的文體淵源指向中國固有的文學形式，具有開創性。但尚嫌隱約和猶豫。馮宇先生于 1960 年載文對此作爲更爲明確、深入的説明，其文云：

① 《敦煌變文論文録》上册第 25 頁、第 254 頁。
② 王慶菽《試談"變文"的産生和影響》，原載《新建設》1957 年 3 月號，收入《敦煌變文論文録》，上册第 266 頁。

> 我國遠在戰國和漢代的文學中，就有過散韵夾雜的文學作品——賦。那時人們就能將韵文和散文結合着寫物、叙事與抒情。并且有的賦又具有一定的故事性，如宋玉的《神女賦》。這便是唐代變文産生的最早根源，但是漢賦裏的散文和韵文就更揉和的細致一些，而到了唐代變文，散文與韵文已能有計劃的交替運用。

馮先生以賦爲變文的文體淵源，并認爲漢魏六朝時民間長篇叙事詩也爲變文産生提供了條件[①]。稍後，程毅中先生發表《關於變文的幾點探索》，也指出“變文這種文學形式，主要是由漢語特點所規定的四六文和七言詩所構成的……變文作爲一種説唱文學，遠可以從古代的賦找到來源”，“變文是在我國民族固有的賦和詩歌駢文的基礎上演進而來”[②]。

這裏列舉的外來説與本土説，對變文體式上的特點都有所揭示。就外來説而言，它强調了變文與佛教的密切關係，看到了變文體式整體上與佛經的相似性，而忽略了其組成部分中的本土文學因子。本土説則强調了後者，而未反映出變文與佛教的密切關係。畢竟，變文是與佛教深有關係，而在中國文化土壤中成長起來的文學樣式，只有認清了變文體式上受外來文學、本土文學影響的不同方面，纔有可能對其淵源作出較貼切的結論。

---

① 馮宇《漫淡變文的名稱、形式、淵源及影響》，原載《哈爾濱師範學院學報》（人文科學）1960年第1期，收入《敦煌變文論文録》，上册第368至369頁。

② 程毅中《關於變文的幾點探索》，原載《文學遺産》增刊第10輯，1963年7月，收入《敦煌變文論文録》，上册第375頁、378頁。

二、變文體式的淵源

在前文有關變文體式特點的分析中，我們已經指出變文以韵文重復散文部分内容的作法，可溯源至佛經的重頌。這一點周叔迦先生已經指出過。而變文以韵文直接叙述情節的作法，也可以看作是佛經伽陀的進一步發展。它們都是佛經散文詩歌交錯形式在中土的發展。這一形式在早期的巴利語佛典，如《經集》中[①]，即已有之。漢譯佛典中，這一體制被照搬了過來。如吴月支優婆塞支謙譯《佛説義足經》卷上《老少俱死經第六》：

> 聞如是，佛在娑埽國城外安延樹下。時有一行車人，出城未到安延樹，車轂道敗，便下道一面，悒愁而坐。佛是時持應器從阿難入城求食。道見車轂敗壞，其主下道坐，悒愁不樂，即説是優檀經：
>
> 如行車於道，捨平就邪道。至邪致憂患，如是壞轂輪。遠法正亦爾，意著邪行痛。愚服死生苦，亦有壞轂憂[②]。

此偈乃就事説理，當屬伽陀。後漢西域三藏竺大力共康孟祥譯《修行本起經》卷上《現變品第一》述梵志儒童求花供養佛有：

> 時有一女，持瓶盛花，佛放光明，徹照花瓶，變為琉

① 郭良鋆譯《經集》，中國社會科學出版社 1990 年版。
② 《大正藏》第 4 卷第 178 頁。

璃，内外相見。菩薩往趣，而説頌曰：

銀錢凡五百，請買五莖花，奉上錠光佛，求我本所願。

女時説頌答菩薩言：

此花直數錢，乃顧至五百。今求何等願，不惜銀錢買？

菩薩即答言：

不求釋梵魔，四王轉輪聖。願我得成佛，度脱諸十方。

女言善快哉，所願速得成。願我後世生，常當為君妻①。

這裏是以詩偈來展示話語，推動情節發展。概而言之，佛經的散文詩偈結合的形式有幾大特點：詩偈在很多經文中佔較多篇幅，而不是偶爾出現；詩偈在經文中有多種作用，可重復，可直敘，可説理議論，可繪事摹狀；詩偈部分一般不押韵。在佛經中，詩偈地位重要，而運用自由。這些特點與其詩散結合的形式一起，出現于中土的文學舞臺上，從佛經到講經文，到變文，在散文詩歌結合的體式上是一貫的。

或以爲中土原來就有散文詩歌交錯文體。就《荀子·成相篇》而言，它是對當時民間歌曲的仿作，不存在散文，把它視爲説唱文學的源頭可以，但視之爲變文體式的淵源則嫌勉强。中國的詩、散文儘管起源都很早，但兩者結合爲新文體，又是另一問

① 《大正藏》第3卷第462頁。

題。并非有了詩、散文，就必有其交錯體式出現。佛經和變文中，詩歌佔有重要篇幅，其出現是經常習慣性的，角色多樣，自由靈活，與散文部分渾然一體，而非作爲散文部分的附屬存在着。《逸周書》卷九《太子晉解》記師曠見太子晉事，以散文叙事，而人物對話或有爲韵文處：

> 師曠見太子，稱曰："吾聞太子之語，高於泰山。夜寢不寐，晝居不安。不遠長道，而求一言。"王子應之曰："吾聞太師將來，甚喜而又懼。吾年甚少，見子而懾。盡忘吾其度。"①

則先秦時已有散韵結合的情況。但韵文在篇幅、角色上都沒有達到佛經中詩偈結合的程度，作爲偶然的存在，它對後世的影響是值得懷疑的。賦不歌而誦，以韵文爲主，雖偶有散文，但作爲附屬出現，未能融于叙事進程中。研究者常提及的東漢趙壹《刺世疾邪賦》文末二詩，也與整體主次之分明顯。而如劉向的《列女傳》等，其韵文部分大都游離主體的叙述之外，或評或贊，與佛經及變文中詩歌的地位相去甚遠，構不成韵散結合的範型。佛經傳譯入華前，可以説中土文學中，還沒有如佛經那樣詩歌與散文相穿插的成熟文體。儘管偶或有之，但一則其數量比較少，未能如佛經那樣衆多，未成氣候而難以發生重大影響；再則其散文、詩歌間的關係遠未如佛經中那樣自由、靈活，密切而重要，其中詩歌的功能是單一的，以評贊、總結爲主，未如佛經中詩歌的功

① 《景印文淵閣四庫全書》第370册第57頁。

能多樣。在這些作品中，韵文是作爲附屬部分出現的，且大多見于篇末，很難談得上交錯兩字。事實上，講經文，變文散韵交錯體式其宏觀上的特點（散韵關係），只有在佛經中找到其對應物，也即其淵源。在佛經傳入中國之前，我們還未發現有一定規模的、比較成熟的詩歌與散文交錯的文學作品的存在。

但如果説變文體式完全淵源于佛經，顯然又是不符合其事實的。變文體制應該包括兩個方面的内容，即其散韵組成的整體格局和組成這一格局的各個部分——散文和韵文。在其整體格局上，變文乃繼承了佛經的體制。但是在其組成部分，散文和韵文上，變文又表現出鮮明的民族性和時代性。在前面説明變文體式特點時，已經指出了這一點，即駢偶句法的使用，詩歌押韵（佛經的詩偈一般是不押韵的），講求對仗、平仄，以七言詩爲主，四、八句爲章，有接近或屬于近體的詩歌存在。這些特點都不能從佛經中追溯其根源，它無疑是受了中土文學的影響。就這一點而言，我們又必須從中國固有文學樣式中，尋求變文體式的淵源。這也是本土説的理由之一。

綜合變文在體式上的各種特點，我們認爲，變文散韵相間的整體特徵是沿襲了佛經的基本形式——長行與偈頌相交錯，并形成了其中散文與韵文的多種關係。在具體的組成部分上，承繼了中土固有文學樣式，辭賦、駢文、詩歌的傳統，特别在韵文格律上，改變漢譯佛經偈頌不押韵的特點，由散偈交錯進化爲散韵交錯，并且保持着與時代潮流的接近，使其詩歌多有與近體接近處，成爲具有中國特性的文學樣式。變文在其體式上，既顯示出佛經的特點，又反映出本土文學的特點。它是採取了外來的式樣，制造的材料、技術却是中國的。因而是土洋結合，體式上有

着中外文學兩方面的淵源，屬于文化交流的産物。

三、變文定義

至此，我們可以對變文的定義作一個大致的概括：變文初爲俗講的文本，其最初之得名當源于它以佛經中的神變、變幻故事爲題材，後來有取仿俗講的民間轉變的出現，其文本也可稱變文。變文的題材擴展到世俗領域，但仍具神變、變幻的特點。在體式上，它以散韵相間爲主，存在有入韵套語，顯示着其演出與圖畫的密切關係。

第五節　補充説明

有關變文文本的地位，一般認爲它是俗講或轉變的底本。這就提出了一個問題：這些内容完整，描繪具體、詳細的作品，與底本的通常形態存在着差距。底本在很長歷史階段内，只是提綱挈領地記録情節框架、詩詞及人物話語等骨幹性的内容。因爲在講唱中，表演者面對聽衆，與之進行直接的交流。他必須根據聽衆的反應，要求對講唱中的内容作臨時的調整、發揮。這在底本中是不可能，也是不必要預設的。底本中記録的只能是故事的基本形態，這在很多説唱藝術中都可得到印證。近現代北方評書藝人的底本——梁子[①]，仍是如此。現存變文文本的成熟、完善，顯然與底本的概念有一定距離。

① 參汪景壽、王决、曾惠杰等著《中國評書藝術論》，經濟日報出版社 1997 年，第 155 頁至 156 頁。

從變文文本的形態來看，它們作爲變文演出的記録，即録本的可能性較大。據其後題來看，這些文本也多經輾轉抄寫。如《漢將王陵變》P.3627（2）題記言“天福四年八月十六日孔目官閻物成寫記”，《破魔變文》P.2187 題記“居净土寺釋門法律沙門願榮寫”，《大目乾連冥間救母變文》P.2319 題記“貞明柒年辛巳歲净土寺學郎薛安俊寫”、“張保達書”，《頻婆娑羅王後宫彩女功德意供養塔生因緣變》P.3051 題記“維大周廣順三年癸丑歲肆月二十日三界寺禪僧法保自手寫記”，等等。而口頭敘述的文本由于其臨場發揮的隨機性，使得每一次的記録文本都會呈不同的文字形態。從變文的卷子情況來看，大部分變文的傳抄都跨越了不同的時期（地域），經歷不同的抄寫者，但它們在内容、行文上却是相同、一致的。這種不同的抄本而爲同一作品的事實，表明着變文已經進入案頭閲讀階段。《漢將王陵變》邵洵美舊藏本（北大 187 號）題記“辛巳年九月”、“太平興國三年索靖子”、“孔目官學仕郎索靖子書記耳，後有人讀諷者，請莫怪也”；《降魔變文》“原卷”後題“或見不是處，有人讀者，即與政著”，即反映了這一事實。而在傳抄，成爲讀本的過程中，文字上的改動是可能的。《王昭君變文》卷末的一段祭詞，其文詞之古雅，用典之深奥，在演出時是不合時宜的。很有可能是在抄寫過程中，爲增加其文學色彩而綴加的。變文中的駢儷成分也不能排除這種可能。而《伍子胥變文》的雅飭與此也當有很大關係，是其在流傳過程中文士、民間藝人共同創作完成的結果。

其次是變文題名的多樣性。P.3645 後題爲“劉家太子變一卷”，前題則爲“前漢劉家太子傳”；S.3491 前題“頻婆娑羅王後宫彩女功德意供養塔生天因緣變”，押座文後有題“功德意供

養塔生天緣"；P.3048 正文末言“上來所説醜變”，前題“醜女緣起”，同作品 S.4511 後題“金剛醜女因緣一本”。這種稱名上的多樣性并不能爲變文與其他文學樣式之間劃上等號。“傳”之名在各種文學體裁中都可見之，史書中自不必言，他如《柳毅傳》、《孝子傳》等，乃是指其内容爲人物之傳記。變文之名“某某傳”也是就其内容而言。緣、因緣、緣起者也是如此，在佛經乃指事件的前因後果，表現這一内容的作品即可稱之，也非一文體概念。在這里，如同俄藏敦煌卷子 Φ—96 號《佛報恩經講經文》，其稱名可有“雙恩記”、“佛報恩經”等，但并不能從文體上在講經文、記、經間劃上等號。而稱《太子成道經》者，乃是尊崇其位，自高身價的做法。

第六章　變文題解

敦煌卷子中，屬講經文的，《敦煌變文集》收有《長興四年中興殿應聖節講經文》（P.3808、）《金剛般若波羅蜜經講經文》(P.2133，擬題)、《佛説阿彌陀佛經講經文》（P.2931，擬題）等等 18 種[①]。俄藏 Φ—101 號《維摩碎金》，Φ—96 號《佛報恩經講經文》也屬此類。其特點爲先列經文，以散文説解，再以韵文吟唱，循環往復，并有押座文、梵唄、發願、念佛、開題、科分三門、解座文等制度。這些講經文體制上大多相同，内容上則有義理與故事、深奥與淺俗之分。而那些故事性强、世俗氣味濃厚的講經文，如 P.2305《妙法蓮華經講經文》（擬題)、S.4571《維摩經講經文》（擬題)、P.2292《維摩詰經講經文》（擬題）等等，是爲變文的先驅。依其内容，變文可分爲兩部分：佛教變文、世俗變文。前者依其主人公是否爲佛祖，可分爲佛祖故事變文、佛家故事變文。世俗變文則可分爲歷史題材的變文、民間傳説題材變文、時事性變文。這裏如歷史題材的變文也包含着不少民間傳説的内容，其區分主要是就其源頭而言。

---

① 《敦煌變文集》卷 5，下册第 411 頁至 700 頁。

第一節　佛教變文

佛教變文是變文的正宗，它直接淵源于講經文，與之關係最爲接近。敦煌卷子中此類變文不少。

1.《八相變》(北圖雲字 24 號、乃字 91 號)

《敦煌變文集》編者據北圖雲字 24 號紙背存“八相變”三字命名[①]，其篇末言“況説如來八相”，正與之合。梅維恒對此表示懷疑，認爲“即使推定左頁（按，即背面）上這三字與右頁（正面）上的作品同時，我們仍只能説這一作品爲變文的異常變體”[②]。作品中明顯有入韵套語的存在（參見前章），應當屬變文。所謂八相，乃指釋迦從兜率天降下、入胎，至成道、入滅的八個階段。但變文只述及成道，其重心則在太子見生老病死之苦，而矢心求道。值得注意的是，變文開頭叙釋迦本生云：

爾時釋迦如來，於過去無量世時，百千萬劫，多生波羅奈國。廣發四弘誓願，直求無上菩提。不惜身命，常以己身，及一切萬物，給施衆生。慈力王時，見五夜叉為啖人血肉，饑火所逼。其王哀愍，與身布施，餧五夜叉。歌利王時，割截身體，節節支解……或時為王，或時為太子，為波羅奈國，五天之境，捨身捨命，不作為難。非但一生如是，百千萬億劫精練身心，……只為功充果滿，方成佛位。

① 《敦煌變文集》上册第 342 頁。
② T' ang Transformation Texts，第 26 頁。

在《太子成道經一卷》、《悉達太子修道因緣》其開篇中，也都有着相同文字，只個別字詞稍異。這正暗示着三者間的密切關係。其卷末有言“伏望府主允從，則佛日光揚，恩矣恩矣”，則此變文當由俗講僧于當地行政長官面前演出，而其爲歸義軍節度使府上的可能性較大。王慶菽指出變文所本爲《佛本行集經》[①]。內典中敘及太子成道經歷的至爲繁多，他如《修行本起經》、《太子瑞應本起經》、《佛本行經》、《佛所行贊》、《長阿含經》卷一《大本經》等皆是。

又，日本寧樂美術館藏敦煌遺書一卷，乃敘阿斯陁仙人爲凈飯王占相太子，及泥神拜太子，摩耶夫人升天事。中也有入韵套語“若河（何）解説？仙人占相處”、“泥神邊拔着處”等。是也當爲變文。日本學者平野顯照即擬題爲《八相變》[②]。

2.《太子成道經一卷》（P.2999、S.548、S.2682、S.2352、P.2924、P.2292、S.4626、北圖潛字80號，標題見P.2999卷末）

內容與《八相變》相似。其開篇文字更相一致，文中也有兩處入韵套語的簡縮形式“甚道”（參見前章），故定之爲變文。其末乃有耶輸母子入火坑事，爲《八相變》無，而更顯曲折。篇中兩詩“眼暗都緣不弁色，耳聾高語不聞聲。欲行三里二里時，雖是四迴五迴歇”，“拔劍平四海，橫戈敵萬夫。一朝床枕上，起卧要人扶”，也見于《八相變》中，稍异。項楚先生曾指出後詩乃襲自梁周時釋亡名《五苦詩》之《病若》。而前詩後兩句也與唐

① 《敦煌變文集》上册第342頁。

② ［日］平野顯照著、張桐生譯《唐代的文學與佛教》，臺灣業强出版社1987年，第289頁。

末匡廬僧隱巒《逢老詩》“路逢一老翁，兩鬢如霜雪。一里二里行，四回五回歇”相似。又云“隱巒未必就是原作者，大約他也和變文作者一樣，不過是沿用了流傳于禪林中的成句敷衍而成，真正的原作者却不可考了”[①]。此變文的成立或即在唐末。

3.《悉達太子修道因緣》（日本龍谷大學藏本，標題原有，完整）

内容也叙太子修道故事，與《太子成道經一卷》至爲接近，不止是内容上，更在于具體行文上，大同小異。其聯繫已具見前章。本篇擴展了耶輸母子遭遇的情節，《太子成道經》中爲詩偈的，很多在此已經轉成散文。我們傾向于視之爲變文散文化的産物。

4.《破魔變一卷》(P.2187、P.3491)

存兩卷。P.2187首尾完整，前題“降魔變押座文”，後題“破魔變一卷”。《敦煌變文集》爲與另一《降魔變文》相别，而定名《破魔變文》[②]。據其原題，則定爲《破魔變》更妥。周紹良先生認爲本篇乃由三段文章臨時拼凑而成：卷首之押座文，其内容與降魔無關，乃言無常，變文和卷末之莊嚴文[③]。變文演釋迦欲成正覺時，魔王恐慌，謀害之事。佛典中言及此事頗多，如《普曜經》卷六《降魔品十八》、《佛本行集經》卷二十七《魔怖菩薩品》、《太子瑞應本起經》卷上、《佛所行贊》卷三《破魔品》、《方廣大莊嚴經·降魔品》、《過去見在因果經》卷三。從上

① 《敦煌文學雜考》，《敦煌文學叢考》第2至5頁。

② 《敦煌變文集》上册第355頁至356頁。

③ 周紹良《唐代變文及其他（代序）》，周紹良等選注《敦煌文學作品選》，中華書局1987年，第9頁。

面可知，這一故事在經中也被稱爲“降魔品”。是 P.2187 前題無誤，稱此變文爲《降魔變》也未爲不可。但爲了區别後之《降魔變文》，且從前説。變文有兩名者也不限于此。

變文先叙魔軍迫害世尊，後寫魔女惑亂，釋典中順序多反之。傅芸子先生認爲這是“蓋經變作者想利用此種香艷性的材料，作爲變文的結局，趣味濃鬱使讀者醰醰忘倦也”[①]。項楚先生指出《觀佛三昧海經》卷二《觀相品》第三之二叙同事，次序與變文同[②]。但此經中，菩薩是以不净觀來降伏魔女，而非變文中化其爲老母。而《普曜經》、《佛本行集經》對魔女神態的香艷描寫，在變文中則較爲樸素。這種以事爲本，雜糅衆經的創作方法，正可見變文與講經文的區别。P.2187 卷末題記“天福九年甲辰祀黄鐘之月萱生十葉冷凝呵筆而寫記”，“居净土寺釋門法律願榮寫”。知此變文由敦煌净土寺僧願榮抄于天福九年。年號爲天福者，後晉、後漢皆有，但干支爲甲辰者，則屬後晉。後晉天福九年當爲出帝開運元年（944），因地遥路阻，敦煌不知中原年朔之變。變文篇末云“自從僕射鎮一方，繼統旌幢左大梁（907～923）”，起首致辭有“謹奉莊嚴國母聖天公主”、“伏惟府主僕射”等語。《敦煌變文集》校記中依此認定它當作于 907 年至 922 年間[③]。學者多認同之[④]。國母聖天公主者，爲曹議金妻李氏，于闐國王李聖天之女。曲金良先生結合曹議金被册封爲僕射在

① 《關於〈破魔變文〉》，原載《藝文》1943 年第 3 期，收入《敦煌變文論文録》，下册第 502 頁。
② 《敦煌文學雜考》，《敦煌文學叢考》第 21 頁。
③ 《敦煌變文集》上册第 356 頁。
④ 如邱鎮京《敦煌變文述論》，臺灣商務印書館，1974 年，第 22 頁。

914 年掌權之後的論斷，推定完成于 915 年至 922 年間①。篇末云"小僧願講經功德"者，知變文演出者爲僧人。S.3491 同卷前載《功德意生天緣》，而《降魔變押座文》名見于兩文，是知變文有通用一押座文的存在。

5.《降魔變文》

《敦煌變文集》中原卷乃拼合而成，"全卷完整，但裂爲二段。第一段在倫敦，編號爲斯五五一一。僅存開端九行。第二段在國内，驗其筆迹及殘缺處，適與第一段相符合"②。它卷爲 S.4398、羅振玉舊藏（《敦煌零拾》録)、P.4615、P.4524。本文源于《賢愚經》卷十《須達起精舍品第四十一》、《根本説一切有部毗奈耶破僧事》卷八。主述須達長者爲迎佛講法起造精舍，遭外道六師反對，舍利弗與六師斗法。P.4542 卷子背面爲變文之韵文，正面即表現兩人斗法的畫卷。變文篇首云：

> 然今題首《金剛般若波羅蜜經》者，"金剛"以堅鋭為喻，"般若"以智慧為稱，"波羅"彼岸，"到"弘名"蜜多"，"經"則貫穿為義。善政之儀，故號"金剛般若波羅蜜經"。

此同講經之開題。觀其文，正當宣講《金剛經》。但下文則由"祇樹給孤園"之名引出降魔斗法一事。這一遺存，説明着變文由講經文發展而來的事實，其痕迹尚未蜕盡，而變文確實可演示

① 曲金良《敦煌佛教文學研究》第 281 頁。
② 《敦煌變文集》上册第 389 至 390 頁。

于俗講之中，爲其文本。而此變文的宣講者也爲僧人無疑。

《降魔變文》是能確定創作時間的最早的變文。其篇首云：

> 伏惟我大唐漢聖主開元天寶聖文神武應道皇帝陛下，化越千古，聲超百王。文該五典之精微，武折九夷之肝膽。八表總無為之化，四方歌堯舜之風。加以化洽之餘，每弘揚於三教。或以探尋儒道，盡性窮原；注解釋宗，勾深致遠。聖恩與海泉俱涌，天開與日月齊明。道教由是重興，佛日因茲重曜。

文中稱“開元天寶聖文神武應道皇帝陛下”者，即唐玄宗。《舊唐書》卷九《玄宗本紀下》記他于天寶七載（748）三月受此尊號[①]。據《唐大詔令集》卷七《開元天寶聖文神武應道皇帝册文》，則當爲天寶七載五月十三，其卷九《天寶七載册尊號敕》同之[②]。其卷七又有《開元天地大寶聖文神武應道皇帝册文》，則天寶八載（749）閏六月五日，玄宗改受尊號“開元天地大寶聖文神武應道皇帝”[③]。可知玄宗“開元天寶聖文神武應道皇帝”的尊號只施用于天寶七載五月十三日至八載閏六月五日之間，變文即當完成于此間。文中調和三教之語，也與此時玄宗崇道佞佛的事實一致。而這正與《太平廣記》卷二百六十九《宋昱韋儇》關于轉變行于天寶十載（751）前後的記載相印證。而此變文有講經文痕迹，除表明它脱胎于講經文，爲俗講一支外，也説明此

① 《舊唐書》第 1 册第 222 頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 426 册第 67 頁、79 頁。
③ 《景印文淵閣四庫全書》第 426 册第 67 頁。

時變文的發展還未至完全獨立、成熟階段，離其初始不應太遠。

篇末題“或見不是處，有人讀者，即與政著”，知此文本當作閱讀之用，知變文已廣受歡迎，至有抄録供閱讀。

6.《大目乾連冥間救母變文并圖一卷并序》（S.2614、P.2319、P.3485、P.3107、P.4988、北圖盈字76號、麗字85號、霜字89號、S.3704，標題見S.2614）

目乾連，即目連，佛十大弟子之一，稱神通第一。目連救母故事初見于四書：西晉竺法護譯《佛説盂蘭盆經》；梁時釋僧祐、寶唱撰《經律異相》卷五十三《目連爲母造盆》；東晉有《佛説報恩奉盆經》，又名《報像功德經》；隋釋法經等撰《衆經目録》卷三記有《灌臘經》，已佚。後三者内容與《盂蘭盆經》同。《衆經目録》卷三云：

> 《盂蘭盆經》一卷，《灌臘經》一卷（一名《般泥洹後四輩灌臘經》），《報恩奉盆經》一卷。右三經同本重出[①]。

《報恩奉盆經》及《經律異相》所述都只數百字，至《盂蘭盆經》也不過千字。變文在此基礎上，敷衍成近萬言的巨制。但它還結合了其他經文的材料。《盂蘭盆經》中并無目連上天入地訪母的情節，只言其“以道眼觀世界，見其亡母生餓鬼中”[②]。比之原經，變文有了以下增進：爲目連安排了從商的富裕家境，定其小名爲羅卜，母名青提，父名輔相。這在《目連變文》中也同。陳

① 《大正藏》第55卷第133頁。
② 《大正藏》第16卷第779頁。

允吉先生指出，梁武帝天監十七年（518）扶南國來華僧僧伽婆羅譯《文殊師利問疾經》，磧砂本卷上《序品》“大目犍連”名下注云：“此言羅茯根，其父好噉此物，因以爲名。”羅茯即羅卜，此爲目連得名之由[1]。增加父死入天堂，母死入地獄的對照，以説明敬佛施僧、善惡果報，指明青提入地獄緣起于不敬禮僧、宰殺生靈等。入地獄所見種種情狀，及借佛杖以避害的情節，爲經中原無。前者當借鑒它經對地獄的描寫，但佛經中常有，不必專于一經。從經到變文的這些改變，加深了目連故事的世俗化色彩，也使之更爲中國化，貼近百姓。

此變文的抄本在所有變文中爲最多，可見其流行，這與目連故事的深入人心，廣泛流傳不可分。以目連故事爲信仰内容的盂蘭盆會在南朝時已舉行。《佛祖統紀》卷三十七記梁大同四年（538），武帝設盂蘭盆會，供養十萬僧。至唐時更爲盛行。高宗如意元年（692），武則天于洛陽南門舉行盂蘭盆會[2]。代宗大曆三年（768），“内出盂蘭盆賜章敬寺，設七廟神座，書尊號於幡上，百官迎謁於光順門，自是歲以爲常”[3]。圓仁《入唐求法巡禮行記》卷三記文宗時盂蘭盆會盛况：

（開成五年七月）十五日……齋後入度脱寺巡禮盂蘭盆會，及入州見龍泉。次入崇福寺，巡禮佛殿。閣下諸院，皆鋪設張列，光彩映人，供陳珍妙。傾城人士，盡來巡禮，黄

① 陳允吉《〈目蓮變〉故事基型的素材結構與生成時代之推考》，《唐研究》第2卷，1997年，第223頁至224頁。

② 《舊唐書》卷190《楊炯傳》，第15册第5003頁。

③ 《資治通鑑》卷224《唐紀四十》，第15册第7202頁。

昏自憩①。

這是太原府盂蘭盆會的情景。知其舉行在唐時已爲常例和盛事。爲其同内涵的目連故事乃有巨大影響自是當然。而變文則是該故事世俗化、中土化的集中表現。

變文標題有“并序”二字，卷首“夫爲七月十五日者”至“即是其事也”，概叙目連救母事，當即爲序。“并圖”雖無實物，却可證明變文與圖畫的配合。文中對地獄的描繪至爲詳細、慘酷。其中神將乃有太（泰）山都尉，泰山司鬼爲中國民間古來之信仰，是爲其題材中土化的表現。文末增青提夫人超生爲黑狗事，它作無。目連至阿鼻地獄，與獄卒問答，全無人稱提示，令人想見表演者拿腔捏調之狀。

變文中言目連父名“阿耶名輔相”，輔相一稱漢時即有，《後漢書》卷40《班彪傳》言：“今皇太子諸王，雖結髮學問，修習禮樂，而傅相未值賢材，官屬多闕舊典。”②《魏書》卷二十三《衛操傳》：“桓帝嘉之，以爲輔相，任以國事。”③元魏吉迦夜共曇曜譯《雜寶藏經》卷八有《輔相聞法離欲緣》，言輔相敬信三寶，其妻則反之④，正與變文所言同。但目連父與此相繫，則較早見于宗密（780～841）撰《盂蘭盆經疏》，其卷下言目連“其王舍城中輔相之子”⑤。變文或即誕生于此之前後。S.2614卷末題“貞明柒年辛巳歲四月十六日净土寺學郎薛安俊寫”、“張保達

① 《入唐求法巡禮行記》第134頁。
② 宋·范曄撰、唐·李賢等注《後漢書》，中華書局1965年，第5册第1328頁。
③ 《魏書》第2册第599頁。
④ 《大正藏》第4卷第487頁至488頁。
⑤ 《大正藏》第39卷第507頁。

文書”，知其抄寫人有二。净土寺爲敦煌大寺，但後梁貞明年號至于六年，七年者當爲龍德元年（921），因兩地隔絶不知變改。北圖盈字76號卷末題“太平興國二年（977），歲在丁丑潤（閏）六月五日，顯德寺學仕郎楊願受一人思微，發願作福，寫盡此《目連變》一卷。後同釋迦牟尼佛一會彌勒生作佛爲定。後有衆生同發信心，寫此《目連變》者，同池（持）願力，莫墮三塗”，則變文之抄寫，又可作功德用，與抄經同。孟棨《本事詩》記張祜言及“目連變”，時在寶曆元年（825），也可見《目連變文》之流行，正在宗密前後。

7.《目連變文》（北圖成字96號，殘，《敦煌變文集》編者據前作擬題）

存文從目連出家起，止于其訪父後到奈河邊。卷首言“上來所説序分竟，自下第二宗者”，爲講經遺迹，或與《降魔變文》同爲變文初興時作。又文中言“爾時其父長者，聞説情懷，蹦跪尊（指目連）前，迴答所以”，以父跪子，大違中國之孝道倫理，爲世俗所難以認同。至充分世俗化、中國化的變文即無此類情況，《大目乾連冥間救母變文》則言“羅卜目連認得慈父，起居問訊已了”。這是推斷本文爲變文初興時作品的又一證據。

8.《頻婆娑羅王後宫彩女功德意供養塔生天因緣》（S.3491、P.3051、P.2187，皆殘）

變文言頻婆娑羅王造塔供佛，後爲太子所殺，并禁他人供養彼塔，後宫彩女功德意往之，遭害，以禮佛故，上生天上。中缺太子殺父、功德意掃塔的情節。本文又與《破魔變》同抄于S.3491上，用同一押座文。P.3051後題“維大周廣順參年癸丑歲肆月二十三日三界寺禪僧法保自手寫記”，則此卷抄于後周廣

順三年（953）。篇首言“内宫爾時以此開讚功德，我府主太保千秋萬歲，永蔭龍沙”，龍沙即指瓜沙。而稱太保者，歸義軍節度使多有之。張議潮咸通十三年（872）卒于長安，追贈太保，顯然與文不符。下則有曹議金稱之。P.3805《同光三年（925）六月一日歸義軍節度使牒》後署“使檢校司空兼太保曹議金”，知925年曹議金即有此稱。後唐清泰二年（935）曹議金卒後，繼稱者有曹元德（935～939年在位）、曹元忠（944～974年在位）、曹延恭（974～976年在位）、曹延恭可以不考慮。元忠于後漢乾祐三年（950）即有稱太保的記載[①]。則本文當完成于925年至953年間。但此變文産生于曹元德時的可能性較小。蓋此時曹議金妻李氏被尊爲“國母聖天公主”[②]，變文中，不可能不言及她，爲之發願。故此變文當完成于曹議金時（約925～935）或曹元忠時（944～953）。其宣講者據文末“但保宣空門薄藝”語，則爲僧保宣。本篇于押座文後又題名“功德意供養塔生天緣”，可知古人定名之不確定，在變文也不僅限于此。

9.《醜女緣起》　（S.4511、P.3048、S.2114、P.3592、P.2945）

標題見于P.3048，同卷末言“上來所説醜變”，下當有續語。S.4511後題“金剛醜女因緣一本”，P.3592前題“醜女金剛緣”。稱名可異，正説明確定某卷是否爲變文時，不必過分拘于原題。故事出《賢愚經》卷二《波斯匿王女金剛品》。言波斯匿王公主因前生輕慢佛僧，而面容醜陋，後虔心懺悔禮佛而轉成

① P.3990（2）《孟受上祖莊上浮圖功德記》。
② S.4245《曹元德造窟功德記》（擬題），P.3269《曹元深發願文》（擬題）。

姣好。變文之重心在其婿王郎面見公主醜後前後的一系列戲劇性場面，其發生地點雖爲外域，但王郎、坊市、“手頭裁縫最巧”、駙馬、僕射尚書等語，却屬中國。而文中所言貴戚間相互邀宴也爲當時現實。其内容已爲中國化。傅芸子先生有《〈醜女緣起〉與〈賢愚經·金剛品〉》一文，認爲此文屬變文雛形，因其取名爲緣起。與《目連緣起》篇末云“奉勸聞經諸聽衆，大須布施莫因循”等語比照，其功用或爲變文的序辭，同押座文一樣[①]。但變文定名之不確定已可知，緣起爲標明其内容而已。押座文如與正講分于兩日講唱，也顯牽强。“真經”者意義多樣，講經文、變文爲尊崇其事，皆可有比稱。且文末已自言爲“醜變”，其中又不乏入韵套語，當爲變文無疑。而其入韵套語爲少，或正是其處變文發展後期的標誌。

以上變文，前四種屬佛祖故事變文。後九種則爲佛家故事變文。從對這些變文的分析中，可以看到，從講經文至佛教變文，其間聯繫是明顯的。後者脱胎于前者，是在其基礎上對佛家講經正軌的更大偏離。儘管它仍以佛教故事爲題材，但故事性成爲其首要特徵，宣教反屬次要。這種本末倒置，是佛教在新時期世俗化的表現。比之唱導及俗講之講經文，佛教變文在内容上、形式上都漸漸脱離佛經的束縛。儘管其表演仍可見俗講之講經的痕迹，但爲迎合、愉悦俗衆，這些成分將會越來越少，使之更爲緊凑、簡潔。而與圖畫的配合，也使之更爲生動，更具吸引力。在受到世俗歡迎的同時，它也必須受到正統勢力的反對。佛教變文

① 原載《藝文》第3卷3期，1943年，收入《敦煌變文論文録》，下册第509頁。

離講經已有距離，但比之世俗變文，它仍體現着與佛教的密切關係，仍有講經的遺迹，免不了要有所説教。只有到了世俗變文時，變文的表演纔真正擺脱了宗教的束縛，在各方面都有了拓展，纔完全成爲娱心悦目的民間説唱技藝。

第二節　世俗變文

世俗變文離宗教越來越遠，内容上乃以世俗故事爲主。它與佛教變文在形式上的相似性，及其名爲變文（變）的事實，是其由佛教變文發展而來的標誌。它包括《伍子胥變文》、《漢將王陵變》、《李陵變文》、《王昭君變文》，屬歷史題材變文；《舜子變》、《前漢劉家太子傳》，屬民間傳説題材變文；《張議潮變文》、《張淮深變文》，屬時事性變文。

1.《漢將王陵變》（S5437、P.3627（1）、（2）、P.3867、邵洵美舊藏（北大 187 號）

上述卷子，《敦煌變文集》據以校録。榮新江先生指出 S.9946 也爲本變文殘卷，其内容相當于《敦煌變文集》第 36 頁 12 行“鋪，便是初”至 37 頁 8 行“已訖，走出”[①]。梅維恒先生有文指出，潘吉星藏敦煌殘卷爲《王陵變》十二頁，始于“精神恍惚，神思不安”，終于“兩盈不”[②]。S.5437 及邵洵美藏本前題“漢將王陵變”，P.3627（2）後題“漢八年楚滅漢興王陵變一鋪”。故事源出《史記》卷五十六《陳丞相世家》，其中只言王陵

① 榮新江《英倫所見三種敦煌俗文學作品跋》，臺灣《九州學刊》5 卷 4 期，1993 年，第 132 頁。

② 《一個新考定的敦煌殘卷》，Chinoperl Papers，1983，11.

歸附劉邦，項羽取陵母要脅，陵母恐子降服而伏劍自殺，并無變文中王陵斫營事。而其文不過兩百，難與變文相比。陵母故事漢時已盛行，《漢書》卷四十《王陵傳》録之。《續列女傳》也録于《節義傳》中。王重民先生指出漢代武梁祠石室畫像即有關于此故事的題識[①]。發展至變文時，細節處多有增變。王重民先生對此也指出：

> 然以《史記》與《變文》兩相比較，其不同之點甚多；此不同之點，當即在此八百年中演變之結果也。一，《史記》無陵與灌嬰斫楚營事。二，變文謂項羽捉陵母，用鍾離末計，為報斫營之恨；《史記》僅稱："得陵母置軍中"，蓋因其降漢故。三，變文稱盧綰為漢使遞戰書，《史記》僅稱"陵使"，未指姓名，但定非盧綰。四，變文謂項羽在盧綰面前辱陵母，《史記》則稱："東鄉（向）坐陵母，"非苦辱，實為尊敬。五，王陵邀盧綰再到楚營一段，為《史記》所無[②]。

王先生認爲此"爲歷史與小説之不同，亦即由歷史演變成爲小説之重要條件也"[③]。從史書到變文，由不足兩百字鋪揚成三千多字，其情節乃更爲曲折，人物也更爲豐滿。

---

① 王重民《敦煌本〈王陵變文〉跋》，原載《華北日報·俗文學》1937年8月29日，收入《敦煌變文論文録》，下册第596頁。

② 《敦煌本〈王陵變文〉》，原載《國立北平圖書館館刊》10卷6號，1936年。收入《敦煌變文論文録》，下册第592頁。

③ 《敦煌本〈王陵變文〉》，原載《國立北平圖書館館刊》10卷6號，1936年。收入《敦煌變文論文録》，下册第592頁。

本文的完成，王重民先生推想爲九世紀上半期[1]。P.3627（2）後題“天福四年（938）八月十六日孔目官閻物成寫記”，天福爲後晉高祖年號。邵氏舊藏卷子後題“辛巳年（981）九月”、“太平興國三年（978）索清子”、“孔目官學仕郎索清子書記耳。後人有讀諷者，請莫怪也了也。”《敦煌變文集》校記中推定此本應于978年至981年數次抄成[2]。則此變文創作下限不得晚于939年。

2.《李陵變文》（北圖新866號，擬題）

變文言漢武帝時李陵孤兵與匈奴戰，不得已而降，遭武帝迫害事。本于《史記》卷一百九《李將軍列傳》。此事自太史公爲之鳴冤以來，歷代同情者不絕。其關鍵處在李陵爲一代悍將，兵少無援，力戰而降，爲不得已，且另有圖謀。而妻母由此受戮，至爲冤屈。繫于此事的作品如《李陵答蘇武書》、《李陵蘇武贈答詩》，主旨多在示李陵的勇武、冤屈和漢皇寡情。以正統眼光看，這當是大不敬之事。至邊戰不已的唐五代，李陵故事又生巨大影響。變文外，還有P.3595《蘇武李陵執别詞》。王國維先生《敦煌發見唐朝之通俗詩及通俗小説》言及江右某氏藏敦煌卷子，爲描述李陵降虜的七言韵文唱本[3]，今已佚。其存在的意義，大概一則在于盼望有勇將如李陵者能安邊定民，一則代淹蹇邊塞的將士抒發心中塊壘。其中，或也有處蕃地漢人對自己境遇的感慨。變文對李陵勇武忠誠的歌贊與對漢帝的薄情冷酷的展示，成强烈

---

① 王重民《敦煌變文研究》，收入《敦煌變文論文録》，上册第304頁。
② 《敦煌變文集》上册第47頁。
③ 原載《東方文庫》第71種《考古學零簡》，收入《敦煌變文論文録》，上册第3頁。

對比，是可見民間自有其道德標準，而非一依統治階層。李陵在變文中具有了更多的悲劇色彩。而其揚臣抑君的傾向也極明顯。

3.《王昭君變文》(P.2553，殘，擬題)

昭君故事也爲歷代吟咏。其源在《漢書》卷九《元帝本紀》及卷九十四《匈奴傳》，只言及昭君爲呼韓邪單于閼氏，并無它言。晉葛洪《西京雜記》卷二中始有畫工求賄，昭君怨而求出塞之事。後世演昭君事者多本之。變文則叙昭君在蕃，心向漢主，思念家國，并改昭君在蕃生子爲後爲其思念至極而逝，更具悲劇性和震撼力。與通常之怨君自嘆主題不同，乃轉爲忠君愛國的主題。變文失傳部分當言昭君從聘出塞前後事。本文散説多用駢文，較爲雅飭，文末又記漢使祭昭君之詞，爲讀本的可能性較大。文中有言“可惜明妃，奄從風燭，八百餘年，墳今上在”，容肇祖先生《唐寫本〈明妃傳〉殘卷跋》據此言：

> 從竟寧元年(紀元前33)，到唐代宗大歷二年(紀元後767)已有八百年，到宣宗大中十一年(857)便有八百九十年。這文大約是這時期的作品[①]。

如前所言，其主題的轉變當非偶然，文中向漢情緒的流露，及文辭的雅飭，我們推測此文的作者或爲于突史之亂後身陷于異族統治下的隴西漢族文士。其所作乃借昭君故事來抒寫自己的鬱悶，寄託歸向大唐之心。而隴西自大中二年(848)張議潮起義後，多有收復，此文的下限或當在848年前後。

---

① 録自《迷信與傳説》，收入《敦煌變文論文録》下册，第605至609頁。

4.《伍子胥變文》（P.3213、S.6331、S.328、P.2794，擬題）

伍子胥故事最早見載于《左傳》，《左傳》之《昭公十九年》、《昭公二十年》、《昭公二十七年》、《昭公三十年》及《定公四年》、《哀公元年》、《哀公十一年》中，都零星記之。《國語》卷十九、二十，《吕氏春秋》卷十、十四、二十三也及之。至《史記》卷六十六《伍子胥列傳》乃單獨立傳，伍子胥故事遂基本定型。但史遷以史家筆法寫伍子胥，重在其政治作爲，于其他行狀，如逃亡，則嫌簡單。而變文中逃亡佔近三分之二篇幅，大爲渲染。以上四者記伍子胥事多失于零碎或簡單，缺乏高潮及人物的全面塑造。但變文的情節要素已基本具備。

西漢末有袁康《越絶書》，編年體，言及伍子胥，仍顯不連貫。至東漢明、章之世有趙曄《吴越春秋》，所記已近于小説。變文多取此書。其卷三言及楚國太子娶妻風波，子胥勸兄尚勿返楚，及逃亡中逢漁父、浣沙女，至吴國佯狂自薦，後諫吴王伐齊，爲之圓夢，一系列情節，變文與之同。具體行文也有沿襲。以伍子胥遇漁父爲例：

> 子胥曰："請丈人姓字？"漁父曰："今日凶凶，兩賊相逢，吾所謂渡楚賊也。兩賊相得，得形于默，何用姓字為？子為蘆葦中人，吾為漁丈人，富貴莫相忘也。"（《吴越春秋》卷三）①

> 子胥乃問船人曰："先生姓何名誰？鄉貫住在何州縣？"

① 《景印文淵閣四庫全書》第463册第9頁。

> 魚人答曰："我亦無姓無名，長住江而為伴。横干（竿）莫（漠）浦，縮劍深潭。今日兩賊相逢，何用稱名道姓？君為蘆中之事（士），我為船上之人，意義足亦可知，富貴不須相忘。"（《伍子胥變文》）

變文與《吴越春秋》在這些加點語句上十分相似，其區别是將相對較古奥的文字通俗化，使之接近當時口語，更易爲聽者接受。可以認爲，《伍子胥變文》是以書面著作爲依據，附以民間傳説，擴展而成。但變文叙述之曲折詳盡處已非先前著述所能比。

《伍子胥變文》是一民間文學與文人文學的混合體。後者表現爲"韵文的不斷使用、相對優雅的風格、高比例的詩歌及相當多的文學虚構"，梅維恒先生正是以之爲判斷本文不屬變文的主要依據[①]。但也應看到很多方面表現了民間文學的特點，俗語的大量使用、占卜、打脱板齒等類似無稽的情節，以及隱語的存在，正是其反映。而最根本的是它展示了民間的道德觀念、是非標準，如恩仇必報，以義爲重，蔑視君主，在正統文人文學中這是少見的。這一作品當是在民間創作基礎上，經文人潤飾而成。

變文創作時間，劉修業先生認爲大概作于唐末[②]。變文中有言"子胥尋父兄骸［骨］不得，立樹乃作父兄。於今見在亳州境内東南一百廿里有餘，後世莫知，今城父縣是也"，論者多據其中"亳州"、"城父縣"之名，推斷創作時間。梅維恒先生即據

① T'ang Transformation Texts，第 27 頁至 28 頁。
② 劉修業《敦煌本〈伍子胥變文〉之研究》，原載《大公報·圖書副刊》第 184 期，1937 年 6 月 3 日，收入《敦煌變文論文録》，下册第 527 頁。

此，贊同劉修業先生的觀點[①]。羅宗濤先生也因變文有句“自餘戰卒，各悉酬柱國之柱國之勛”，與《唐會要》卷八十一述唐末昭、宣帝時授勛之濫相合，得出同一結論[②]。變文創作于唐末近乎事實。

5.《舜子變》（S.4654、P.2721）

S.4654前題“舜子變”，P.2721後題“舜子至孝變文一卷”，“天福十五年歲當己酉朱明蕤賓之日萱生拾肆葉寫畢記”。其體式與其他變文殊爲不同，基本上用六言韵文寫成，只于文末存二詩。其差别之大，梅維恒先生認爲“它或者是一標錯題目的個例，或反映着這一名稱（變文）的寬泛用法”[③]。變文叙述舜爲後母陷害，而孝心不減，屢獲神靈救護，終得全家和睦事。故事的雛形較早見于《孟子·萬章》與《尚書·堯典》。敦煌本《孝子傳》（P.2621等）中也有，但無後母自刺其脚以誣陷舜事。此文可見典型民間風格，其三迭式情節結構（摘桃、治穀倉、淘井）爲民間故事常有。而以舜處時代，能有《孝經》、《論語》、《毛詩》、《禮記》，也説明民間作者爲接近生活，而忽略歷史真實的特點。

本文創作年代，曲金良先生認爲係晉後隋前之作。其理由爲文中言及遼陽，爲北魏地名；幾次提及《孝經》，與《論語》《毛詩》等并列，地位崇高，與唐玄宗時史實不符；文後注有“孔安國云云”，未注出處，疑作者與孔安國時不遠；變文爲駢儷之文，

---

① T'ang Transformation Texts，第33頁。

② 羅宗濤《敦煌變文成立時代新探》，《敦煌變文》，中國三環出版社1992年，第350至351頁。

③ T'ang Transformation texts，第25頁。

合魏晉至隋文風[①]。遼陽指何地先不言，《孝經》唐代實備受尊崇。太宗時即有幸國子學觀孔穎達講之，并親與問答[②]。高宗有言“朕頗好墳籍，至於《孝經》，偏所習睹，弘益實深”[③]。玄宗天寶三年（744）乃詔天下民間家藏《孝經》一本，并親爲之作注[④]。至穆宗，也與薛放討論，以孝爲至道[⑤]。《孝經》于唐之受尊實遠勝于前。而變文末“孔安國云云”實爲信手拈來，以增强其權威性，不必徵其出處。其與它文有關舜子事同列于變文末，當爲抄者附録，而非創作時固有。其駢儷文風唐時也行之，至晚唐更盛，不必定爲魏晉至隋前。而以其尊高《孝經》的情況來看，變文更可能作于唐五代。

羅宗濤先生指出，遼陽一名五代時也有，遼太宗于天顯十三年（後晉天福三年，938），改南京爲東京，府曰遼陽。其時并擴充兵馬，有南窺之意，乃與文中“遼陽城兵馬下，今年大好經紀”語合。而文中“買（賣）田地莊園”，也與開元後土地兼併事實一致。羅氏由此斷定本文成立于天福年間，與其抄寫之年天福十五年（950）不遠[⑥]。羅説大致不錯。

6.《前漢劉家太子傳》（P.3645、S.5547、P.4692、P.4051，第一種完整外，它皆殘）

P.3645 前題如上，後題“劉家太子變一卷”。前半卷乃録劉家太子事，後半雜録西王母、東方朔、宋玉等人事，與變文無

① 《敦煌佛教文學研究》第 215 至 216 頁。
② 《舊唐書》卷 24《禮儀志四》，第 3 册第 916 至 917 頁。
③ 《舊唐書》卷 118《趙弘智傳》，第 15 册第 4922 頁。
④ 《舊唐書》卷 5《玄宗本紀下》，第 1 册第 218 頁。
⑤ 《舊唐書》卷 155《薛戎傳附薛放傳》，第 13 册第 4127 頁。
⑥ 《敦煌變文之成立時代新探》，《敦煌變文》第 342 頁至 343 頁。

闕，只論前半。純爲散文。言西漢末王莽篡權，漢太子逃亡民間事。所述頗見民間色彩，如言打鼓三下，每一下有不同之天地景象應和；太子口銜七米于土下佯死，以避追兵。後者與《伍子胥變文》中子胥灑水頭上，插竹腰下，倒着木屐以佯死事相類，可見民間思維的巫術成分。其好爲誇張神奇之語，及層遞結構，也爲民間常用。劉銘恕先生認爲，文中太子即當時最早起兵反抗王莽的安衆侯劉崇，助其逃亡的張老即其相張紹。《前漢劉家太子傳》中既有劉崇的故事，又有劉秀的故事[①]。P.3821《十二時行孝文一本》（之七）有“正南午，王莽殿前懸布鼓，路上行人皆來打，一心擬捉漢光武”之語，可作參考。

7.《張議潮變文》（P.2962，擬題）

敘大中十年（856）、十一年前後，張議潮率沙州兵衆，擊敗異族侵擾事。《敦煌變文集》定之爲《張義潮變文》，但實爲“張議潮”，敦煌卷子及莫高窟題記中屢見之[②]，今改之。變文敘事曲盡其詳，當與發生時不遠。文中稱張議潮以僕射名之，不道姓名，其演唱當在張議潮執政時。文中提及大中十一年八月五日伊州刺史王和清使報回鶻逼近，則變文當成于此後，至咸通八年（867）二月張議潮應詔入長安之間，即爲858年至867年間。孫楷第先生《敦煌本〈張義潮變文〉跋》言其“蓋僧徒宣唱時事以頌軍府之功者也”[③]，宣唱時事屬實，但演唱者不必定爲僧徒。變文的存在一可補正史之闕，一則可見瓜沙民衆虔心向唐，奮勇

① 《敦煌文學四篇札記》，收入中國敦煌吐魯番學會語言文學分會編《敦煌語言文學研究》，北京大學出版社1988年，第90頁至91頁。

② P.2854《國忌行香文》，莫高窟第94窟甬道北壁第一身供養人題記。

③ 原載《圖書季刊》3卷3期，1936年。收入《敦煌變文論文集》，下册第713頁。

抗敵的事迹。所記爲三：吐渾王集衆劫掠沙州，爲張議潮領兵擊退；回鶻、吐蕃侵擾，張議潮于大中六年（852）六月親征；大中十年，押衙陳元弘爲回鶻所劫，走報議潮，次年八月伊州刺史報言回鶻侵逼伊州，下殘。此三事正可見瓜沙初復境况之險惡和軍民之協力抗敵。上引孫楷第先生文對此論之甚詳。

8.《張淮深變文》(P.3451，擬題)

言張淮深率瓜沙軍民擊敗回鶻，及唐朝使者至沙州事。文中言“自從司徒歸闕後，有我尚書獨進奏”，司徒即張議潮，尚書則張淮深，此文當完成于其執政時（867～890）。孫楷第先生指出此文云“去歲官崇驄馬政”，謂授太僕，云“今秋寵遇拜貂蟬”，則謂加授侍中或中書令。“侍中、中書令皆丞相官，較尚書爲高。則此本所記淮深加官事，當在授兵部尚書之後，其討安西回鶻亦是僖宗時事矣。”孫氏又據文中言天使由蕭關至沙州，而沙州廣德元年（763）没于吐蕃，大中三年（849）復之，廣明（880）後又失，指出“今此本記天使經由蕭關，則其時蕭關尚未失可知。然則此本之作，以其記事推之，至晚不得在中和四年（884）以後。或當在乾符（874～879）中，未可知得”[①]。論者多從之，認爲此變文作于乾符年間[②]。鄭炳林先生則據 P.2570 卷背記“咸通拾陸年（乾符二年，872）正月十五日，官吏待西同打却回鶻至”，是爲張淮深征回鶻還，指出變文當成立于此時之後。而變文全文稱張氏爲尚書，也與其從咸通十三年（872）

[①] 《敦煌寫本〈張淮深變文〉跋》，原載前中央研究院《歷史語言研究所集刊》第 7 本第 3 分，1937 年，收入《敦煌變文論録》，下册第 724 頁至 725 頁。

[②] 王重民從之，《敦煌變文集》上册第 128 頁。唐長孺《關於歸義軍節度的幾種資料跋》，《中華文史論叢》第 1 輯，1962 年。

至光啓三年（887）稱尚書相符，“而其文之作在乾符二年上半年唐使到來之後”[①]。近乎事實。文中言及張淮深引天使入開元寺，拜玄宗聖容，有“嘆念敦煌雖百年阻漢，没落西戎，尚敬本朝”，“獨有沙州一郡，人物風華，一同内地”之語，正見瓜沙向唐之心。

附録：

1.《董永故事》(S.2204，擬題)

全篇爲七言韵文，叙董永賣身葬父母，感天女與婚相助事。《敦煌變文集》擬題爲《董永變文》，并云“但文義多有前後不相銜接處，疑原本有白有唱，此則只存唱詞，而未録説白”[②]。全貌未睹，附録于此。董永故事始見于東漢武梁祠畫像，具載于晉干寶《搜神記》，爲二十四孝之一。敦煌本《故圓鑒大師二十孝押座文》、《孝子傳》等言及之。此卷乃混合佛家、陰陽及仙道之事物，正爲民間故事常態。其成立時代，羅宗濤先生以文中言董事永身價“長者還錢八十貫，董永只要千百强”，參以文獻所及唐時奴僕身價，及文中“世上莊田何不賣”所言土地買賣，“檢尋却得六十張”句所及册書制，乃斷本文成立“不但在中唐以後，甚至成立于五代的可能性也不小”[③]。

2.《后土夫人變》

見載于宋黄休復《茅亭客話》卷四《李聾僧》。由其文可知

① 《敦煌本〈張淮深變文〉研究》，《敦煌研究》1994 年 1 期，第 149 頁至 150 頁。

② 《敦煌變文集》上册第 113 頁。

③ 羅宗濤《敦煌變文成立時代新探》，《敦煌變文》第 346 至 340 頁。

此變文至遲在距北宋開寶（918～975）二十余年之前已成立，時當十世紀上半期。劉銘恕先生指出“后土夫人是自漢代以來道家所信仰的神祇。其在唐代，仍有修行仙術者所迷信”，“它是一篇可以轉唱的道家變文”[①]。關於其事，有葉德均先生《后土夫人變考》論之甚詳[②]，不再贅語。唐代有傳奇《韋安道》（又名《后土夫人傳》，《太平廣記》卷二百九十九引《异聞録》）[③]，言后土夫人與韋安道之愛戀故事。宋人何薳《春渚紀聞》卷二記大觀四年邵衍臨死，感神責其藏《后土夫人詞》[④]。《后土夫人傳》、《后土夫人變》、《后土夫人詞》未必等同，但三者當有其内在聯繫。

3.《括地變文》

前文已論，此不重言。

4.《目連變》

《本事詩·嘲戲》、《唐摭言》卷十所記，完成當在寶曆元年（825）前，爲目連救母事。

5.《昭君變》

吉師老詩《看蜀女轉昭君變》所及，内容當近于《王昭君變文》。

---

① 劉銘恕《關于俗講的幾個問題》，《鄭州大學學報》（社科）1980年第4期，第9頁。

② 葉德均《戲曲小説叢考》，中華書局1986年，下册第689頁至690頁。

③ 《景印文淵閣四庫全書》第1045册第218頁至222頁。

④ 《景印文淵閣四庫全書》第863册第460頁。

第七章　變文的演出

第一節　演出的地點

一、佛寺

變文演出地點是多樣的，首要的無疑是佛寺。佛寺既是變文的發源地，也是其主要演出地之一。長安佛寺之行俗講者，《北里志》“泛論三曲中事”條記有保唐寺；《南部新書》卷五十六記有慈恩、青龍、薦福、永壽、保唐諸寺，而以上諸寺乃多設有戲場。戲場爲當時市民的娛樂中心。佛寺有戲場緣于其幽美空曠的環境和世俗化。在唐代，寺院與戲場多有結合，故俗講既可以説是在佛寺舉行，也可以説是在戲場。慈恩寺有戲場，也見于《幽閒鼓吹》。《資治通鑑》卷二百四十三記寶曆二年（826）六月，敬宗入薦福寺觀文溆俗講。而圓仁《入唐求法巡禮行記》卷三記會昌元年長安佛寺開俗講者，有資聖、保壽、菩提、景公、會昌、惠日、崇福等。其内容爲《法華》、《華嚴》諸經[①]。從其盛

① 以上諸書有關原文參見《變文的發展》章。

行來看，當也有變文的講演。圓仁于資聖、保壽諸寺皆標明所講經文，獨于景公寺光影法師名下未置經目，疑此僧所講無經可名，而直接敷演佛教故事，即宣唱變文。

俗講于長安外，也多有舉行。姚合《贈常州院僧》詩所記當爲常州毗陵寺之俗講。《入唐求法巡禮行記》卷二記有開成四年（839）九月（三長齋月之一）登州赤山院開俗講[①]。劉禹錫《送慧則法師上都，因呈廣宣上人》詩：

> 昨日東林看講時，都人乘馬踏琉璃。雪山童子應前世，金粟如來是本師[②]。

則廬山東林寺也行俗講。《太平廣記》卷三十四《崔煒》（出《傳奇》）記貞元中崔煒居南海，"時中元日，番禺人多陳設珍異於佛廟，陳百戲於開元寺"[③]；同書卷三百九十四《徐智通》記楚州"（龍興）寺前素爲郡之戲場，每日聚觀之徒，通計不下三千人"[④]，是知寺院之設戲場及于天下，其中當也有俗講之演出，俗講遂由之而行于天下。貫休《蜀王入大慈寺聽講》詩所記爲天復三年（903）蜀主王建與百姓入成都大慈寺聽俗講。這是在唐末。五代，如P.2292《維摩詰經講經文》（擬題）尾題云：

> 廣政十年（947）八月九日在西川静真禪院寫此第廿卷

① 《入唐求法巡禮行記》第72頁。
② 《全唐詩》卷359，第11册第4048頁。
③ 《景印文淵閣四庫全書》第1043册第177頁。
④ 《景印文淵閣四庫全書》第1045册第774頁。

文書，恰遇抵黑，書了，不知如何得到鄉地去。

年至四十八歲，於州中應明寺開講，極是温熱。

廣政爲後蜀孟昶年號。州中者，雖不知爲何，但當屬蜀地，俗講乃舉行于應明寺中。前引《洛陽縉紳舊聞記》卷一記有俗講僧雲辨于洛陽長壽寺開講。而雲辨實爲一有名之講僧，乃多次舉行俗講（見後文）。

以上羅舉了一些可確定其名的行俗講的佛寺。此外，如敦煌者由唐至五代，俗講爲盛，當于後文專論之。于佛寺之外，道觀也有俗講舉行，這顯然是道教對佛教的模仿。韓愈《華山女》詩云："華山女兒家奉道，欲驅異教歸仙靈……遂來昇座演真訣，觀門不許人開扃"，即爲其事。《入唐求法巡禮行記》卷三記會昌元年正月開俗講云：

又敕開講道教，左街令敕新從劍南道召太清宫内供奉矩令費，於玄真觀講《南花》等經。右街一處，未得其名，並皆奉敕講。

五月一日，敕開講，兩街十寺講佛教，兩觀講道教①。

這裏記録長安道觀俗講情况，與韓詩相印證。而前引《册府元龜》卷五十二雲憲宗元和十年五月詔京城及天下寺觀停俗講，也可見道觀之有俗講。道家俗講的舉行正説明了俗講的盛行，乃由佛教推廣至道教。

① 《入唐求法巡禮行記》第147頁、151頁。

佛寺作爲俗講的中心，當屬變文演出的最初場所。其中主要搬演的應是宗教題材的變文。隨着變文的發展，內容上轉向世俗題材，演出上也走向民間，寺院逐漸失去了對變文演出的總體控制，它將不得不在各方面適應世俗，變文世俗化是爲必然。

二、戲場

唐代戲場多與寺院相繫，其萌芽可追踪至南北朝時（見前引《洛陽伽藍記》）。但作爲世俗的娛樂場所，戲場也多見于世俗。其成形在隋初。薛道衡《和許給事善心戲場轉韵詩》對其時長安戲場作了描述：

> 佳麗儼成行，相携入戲場……竟夕魚貫燈，徹夜龍銜燭。歡笑窮未已，歌咏還相續。羌笛隴頭吟，胡舞龜兹曲。假面飾金銀，盛服摇珠玉……縱横既躍劍，揮霍復跳丸。抑揚百獸舞，盤跚五禽戲……忽睹羅浮起，俄看鬱昌至。峰嶺既崔嵬，林叢亦青翠[①]。

在戲場中有歌舞、雜技、幻戲，如同詩所謂“萬方皆集會，百戲盡來前”。《隋書》卷十五《音樂志下》：

> 每歲正月，萬國來朝，留至十五日。於端門外，建國門內，綿亘八里，列為戲場。百官起棚夾路，從昏達旦，以縱

① 《隋詩》卷四，《先秦漢魏兩晉南北朝詩》第3册第2684至2685頁。

觀之，至晦而罷[①]。

以民間戲場之興盛，當非一寺之戲場所能比。而其籠納百戲，娛人耳目的性質，無論是在俗世或寺院，都是一致的。故《歷代三寶記》卷十二有“戲場則歌舞音聲”之語[②]。民間戲場于唐代至多，依其爲世俗娛樂中心的性質，變文于其中的演出是可以想象的。

《太平廣記》卷三百四十一《李僖伯》（出《乾𦠆子》）記元和初李僖伯赴選長安，寓居興道里：

無何，僖伯自省門東出，及景風門，見廣衢中，人鬧已萬萬，如東西隅之戲場[③]。

是則長安戲場不止一處。同書卷八十三《續生》（出《廣古今五行記》）云：

濮陽郡有續生者，莫知其來……每四月八日，市場戲處，皆有續生。郡人張孝恭不信，自在戲場對一續生，又遣奴子往諸處看驗。奴子來報，場場悉有，以此異之[④]。

濮陽郡爲一外州，其戲場乃在兩處以上，可見民間戲場之盛，而

① 《隋書》第2册第381頁。
② 隋·費長房《歷代三寶記》，《大正藏》第49册第106頁。
③ 《景印文淵閣四庫全書》第1045第471頁。
④ 《景印文淵閣四庫全書》第1043册第42頁。

四月八日爲浴佛節，于此時大張戲場，正透露出戲場與佛教間的微妙關係。同書卷七十四《張定》（出《仙傳拾遺》）記張定與父母省親連水，其縣"有音樂戲劇，衆皆觀之"[①]，當也爲戲場。唐李固《尚書故實》云：

京國頃歲街陌中，有聚觀戲場者。詢之，乃二刺蝟對打[②]。

則戲場遍于唐之京城内外，而變文，特别是世俗變文，當有在其中表演者。

三、宫廷

佛教的發展，君主是重要的推動者。變文最初作爲佛教宣傳的世俗化形式，在宫廷中的舉行自爲常事。關于其于宫廷演出的最早記録爲《高力士外傳》，時爲上元元年，肅宗移太上皇玄宗于西内。轉變在此與講經并舉，當由世俗藝人演出。玄宗後，肅宗、代宗、懿宗于禁中設内道場（事載前文），延請僧徒講經，其中當也有變文的演出。《入唐求法巡禮行記》卷三記會昌初行俗講諸僧乃有内供奉、三教講論、賜紫等榮銜。以其地位之尊，自得常出入宫廷，俗講當爲其通行手段之一。而 P.3808《長興四年中興殿應聖節講經文》正爲 933 年後唐明宗生日中興殿俗講的文本。

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第 1043 册第 376 頁。
② 《景印文淵閣四庫全書》第 862 册第 473 頁。

唐人詩作中，多有宫中俗講的記載。姚合《贈供奉僧次融》詩有"開經對天子"語①，是爲宫中俗講之狀。前引李洞《題新安國寺》、《贈入内供奉僧》詩同此。天復中（901～903）及第的曹松有詩《慈恩寺貽楚霄上人》云"入内談經徹，空携講疏還"②；唐末楊夔《題宣州延慶寺益公院（原注：咸通中入講，極承恩澤）》詩云"講經舊説傾朝聽"③。所述都爲宫廷中進行的俗講。俗講行于宫廷中，與佛家講經歷來行于宫廷的傳統有關。它表明俗講已擴展至俗世。而君主于此的扶持，又將推動它在民間的開展。

四、其他

變文演出于上述三種場所外，也行于他處。

1. 府宅。北圖雲字二十四號《八相變》結尾云：

> 今且日光西下，座久延時。盈場並是英奇仁（人），闔郡皆懷云（文）雅操。衆人俊哲，藝曉千端，忽（或）滞淹藏，後無一出。伏望府主允從，則是光揚佛日，恩矣恩矣。

此前并無佛寺俗講常有之散場語"念佛各自歸家，明日却來相伴"等，結合引文，變文當演于府主，即當州長官宅中。《破魔變》其願詞中對府主司徒合家大小一一祝福，則當演于歸義軍節度使曹議金府中。《張議潮變文》、《張淮深變文》，就其内容來

① 《全唐詩》卷 497，第 15 册第 5650 頁。
② 《全唐詩》卷 716，第 21 册第 8222 頁。
③ 《全唐詩》卷 763，第 22 册第 8661 頁。

看，演于張氏宅中的可能性也較大。李賀《許公子鄭姬歌》叙所演昭君故事也當在家宅中。

2. 要路。此見于《太平廣記》卷一百六十九《宋昱韋儇》。王建《觀蠻妓》、吉師老《看蜀女轉昭君變》兩詩所及，或同之。

3. 變場。變場一名僅見于《酉陽雜俎》卷五《詭習》，前文已引。從字面看，變場有兩種可能：一爲演幻戲的場所，一則即爲專演變文之地。

4. 郡縣。《舊唐書》卷一百十八《王縉傳》記王縉爲相時，"給中書符牒，令臺山僧數十人分行郡縣，聚徒講説，以求貨利"[①]。此中俗講明言爲求利，行于郡縣，其場所不必專一。

變文的演出已流行于寺院内外，它表明唐五代變文的受歡迎，其宗教屬性遂漸消退，而世俗性、娱樂性加强。變文在寺院中多少帶有宗教意味，到了宫廷、家宅、戲場中，纔漸成獨立的説唱技藝。而當民間變文演出（轉變）大受歡迎後，爲了争取聽衆，贏得布施，寺院中的變文演出當也有所變動，在内容、形式上更爲世俗化。兩者構成了互動。演出場所的多樣化也是變文流行程度的標誌。

第二節　演出者

變文初爲俗講一支，其表演主體第一爲僧徒。蓋寺院以俗講爲邀取布施的重要手段，故從事者不斷。文籍中，有名之俗講僧有：

---

① 《舊唐書》第 10 册第 3418 頁。

一、唐時演出者

1. 文溆。前已言之。

2. 海岸、體虛、齊高、光影。并見《入唐求法巡禮行記》卷三，于會昌元年正月于長安諸寺與文溆同行俗講。除光影外，其他三僧與文溆在僧界都地位尊高。以此等僧人開俗講，一則可見俗講之盛，二則表明佛教充分世俗化，與俗世聯繫緊密，爲愉悦君民，高僧名釋也屈尊從事爲正統者所輕的俗講。

3. 雲端。姚合《聽僧雲端講經》詩及之。據詩可知其俗講廣受歡迎。姚合憲宗元和十一年（816）登進士第，武宗會昌六年（846）卒，則雲端也約爲九世紀上半期人。

4. 其他僧人。慧則，見前引劉禹錫詩，中唐時人。次融，見前引姚合《贈供奉僧次融》，與姚合同時之長安僧人。益公，見前引楊夔詩，唐末人。楚育，見前引曹松（830? ～902?）詩，當爲九世紀下半期長安僧人。以上都爲唐時可知名的俗講僧。下爲五代時。

二、五代時演出者

1. 辭遠。宋黄休復《茅亭客話》卷四所記。五代至宋初的蜀僧。辭遠并非專門的俗講僧，其轉變出于其“薄有文學”，興趣所在。

2. 保宣。《頻婆娑羅王後宫彩女功德意供養塔生天因緣變》P.3051卷末云：“佛法寬廣，濟度無涯，至心求道，無不獲果。但保宣空門薄藝，梵宇荒才。”知變文之演出者爲僧保宣。卷末題記“維大周廣順參年癸丑歲肆月二十日三界寺僧法保自手寫

記"，則廣順三年（953）四月爲保宣演此文之下限。

3. 雲辨。又稱雲辯、圓鑒，爲五代時著名的俗講僧。敦煌卷子《故圓鑒大師二十四孝押座文》，存三卷：S.7、S.3361、S.3728。後兩卷有題記"左街僧録圓鑒大師賜紫雲辯述"，可見雲辨地位的尊崇。押座文以二十四孝爲内容，當供俗講用。宋初張齊賢《洛陽縉紳舊聞記》卷一云：

> 時僧雲辨能俗講，有文章，敏于應對。若紀祝之辭，隨其名位高下，對之立就千言，皆如宿構。少師尤重之。雲辨于長壽寺五月講，少師詣講院與雲辨對座，歌者在側……雲辨師名圓鑒，後為左街司録，久之遷化①。

文中明言雲辨爲俗講僧，且敏于應對，頗有文采。曾于洛陽長輩寺開講，後任左街僧録。正與上述兩卷子題記合。雲辨遷化之歲，S .4472 顯德元年（954）李琬抄其《與緣人遺書》，即雲辨遺書，末題"時廣順元年六月十八日遷"，然書中雲辨自言"即于今載六月二十八日忽覺沉疴困楚，舉止蒼惶"，則雲辨遷化當在後周廣順元年（951）六月二十八日。而雲辨于後唐、後晉實爲一著名之俗講僧，文籍多有記之。《佛祖統紀》卷五十二：

> 唐莊宗聖節，敕僧録雲辯與道士入内談論②。

---

① 《景印文淵閣四庫全書》第 1036 册第 138 頁。
② 《大正藏》第 49 册第 456 頁、第 391 頁。

是唐莊宗時（923～925），雲辨已任僧録，且于莊宗誕日入内殿談論。同書卷四十二言：

（明宗）天成元年（926）誕節，敕僧録雲辯，與道士入内談論①。

則雲辨于莊、明兩帝誕節都曾入内宣講，宋釋贊寧《大宋僧史略》卷下《誕辰談論》：

石晉之時，僧録雲辯多於誕日談讚，皇帝親坐累對論議②。

雲辨于後唐、後晉兩朝君主誕節，入内論議、談經，至爲尋常。其地位之尊及受君主的崇重也可知。S.4472 録《圓鑒大師雲辯上君王詩十首》（擬題）也述及其舉行俗講的情况：

去年開講感皇情，敕指教書雲辯名。緣得□□□□□，遂令佛會動神京。筵中日日門徒集，座上朝朝施利□。聖主尋□天使造，講堂功德上修成。（第一首）

八十餘年棟梁材，頻遭雨爛與風摧。欹斜損漏門長閉，破舊荒凉講罷開。寺衆見時彈指惜，遊人逢處皺眉迴。何期一講修成就，施主心中化出來。（第二首）

---

① 《大正藏》第 49 册第 456 頁、第 391 頁。
② 《大正藏》第 54 卷第 248 頁。

大數資材滿二千，更由天使巧方圓。施鏝結瓦鮮丹雘，運斧揮斤恰半年。後面講堂修畢備，前頭門屋蓋周旋。兩般功德無虧缺，帝主門徒一講錢。（第三首）

衣中分減食中抽，懇意將來高座頭。對聖對凡陳懺悔，依僧依佛述因由。所棄愛惜珍奇物，已入堅牢寶藏處。佛殿再宣雲辯講，大家努力與重修。（第六首）

又其第七首有“啓講重修成就了，奏聞須到悦龍顔” 第八首有“報答皇慈恩廣大，修崇佛殿講些些”，第九首“功夫開講便施爲，講得資財旋旋支”。是知雲辯爲修造佛殿講堂，乃爲君臣大衆開俗講，所謂“對聖對凡陳懺悔，依僧依佛述因由”。P.2603有《讚普滿塔》詩十首，後題“釋圓鑒”，乃言君民助修寺塔事，可互參。而參照上述詩文，雲辨也確文采頗豐。雲辨在當時，不僅是一位成功的俗講僧，同時也是地位尊崇，備受君主及臣民重視的高僧。其聲名遠揚乃及于沙州。S.4472卷末題記“時顯德元年（954）季春月萱開三葉長白山人李琬蒙沙州大德請抄記”，是本卷乃沙州僧人慕雲辨之名而請李氏抄寫。

P.3808《長興四年中興殿應聖節講經文》，乃于後唐明宗長興四年（933），其誕日講于内殿，明宗誕日爲九月九日[①]。其中頗可見文采處，依雲辨于君主誕日屢入内殿宣講及其頗有文采的記載，此俗講學僧爲雲辨的可能性較大。文中乃言明宗重修玉泉山寺，詩云：

① 宋·薛居正等撰，《舊五代史》卷35《唐書·明宗紀》，中華書局1986年，第2册第481頁。

玉泉山上寺重新，荷雨施功滿國聞。曉日虹梁光已合，青煙鴛瓦色寧分。殿鋪石地澄寒水，堂烈（列）仙僧擁亂雲。釋子力微何所建，重修須遇聖明君。

一寺之修建須于講會中專門提出致謝，當與講僧有關。而所言“釋子力微何所建，重修須遇聖明君”，正與前述雲辨詩中情形相似，如其第四首“千載難逢明聖主，好將功德報恩波”。其風格諸詩也頗相似。則講經文中詩所言修寺事即當雲辨十詩所言。而講經者即雲辨，乃于其時向君主致謝。

三、其他

1. 俗講道士（姑）。華山女，見韓愈《華山女》詩。矩令費，武宗時入京之蜀地道士，見《入唐求法巡禮行記》卷三。

2. 民間藝人。民間藝人的出現，標誌着變文演出的充分世俗化和技藝化。受文士對民間文藝一貫輕視的影響，這些藝人多未留下姓字。李賀（790∽810）《許公子鄭姬歌》所記鄭姬爲世族子弟的妓妾，轉變爲其所習，但未爲專業。王建《觀蠻妓》、吉師老《看蜀女轉昭君變》所記當爲轉變的女藝人。就這些材料而言，民間轉變藝人有兩點可注意。這些藝人都爲女性，女性的容貌和語音表演上具有天然良好的效果，這或是她們大量見于此領域的原因；所演都爲昭君故事，這一題材的流行或與盛唐後邊患不斷，漢人淪陷的事實有關。從變文盛行民間的情況來看，儘管無確切材料，也很難排斥轉變藝人可爲男性的可能。變文演出在民間應有廣大的聽衆和演出者。

從僧徒至藝人，從寺院至民間，變文演出實現了對宗教屬性

的超越，獲得了自由發展的機會。變文演出由宗教附屬物演化爲民間説唱技藝，其宗教性讓位爲世俗性，説教功能讓位于娛樂功能。民間因子的滲入也使變文在更大範圍内，向前發展，貫穿于唐五代，及于中土内外。到了此時，其演出纔爲真正的民間表演，成爲獨立的俗文學形式。在這一過程前後，僧徒的俗講與藝人的轉變是並行不廢，相互汲取、促進的。

第三節 演出的區域

唐五代變文演出的區域遍及中國乃至塞外。長安作爲長時間的政治、文化中心，成爲首要的變文演出區域，其頻繁性前文已有揭示。而敦煌由于其特殊地理位置及歷史條件的形成的濃鬱佛教氛圍，也促進了俗講、轉變在該地的展開，後文專門予以論述。在文籍中，與變文演出有關的可確知的地區還有：

1. 西州回鶻。S.6551《佛説阿彌陀經講經文》中言及“聖天可汗大迴鶻國”，并梅録、達干、敕使、莊使、薩温等官名。張廣達先生論證它爲五代時舉行于西州回鶻都城的俗講的文本[①]。是西州回鶻處也有俗講進行，俗講乃行于塞外西域。

2. 洛陽。許渾《白馬寺不出院僧》詩有“寺喧聽講絶”句[②]，于聽講後人聲喧撓，是非僧講之整肅，當爲俗講。此爲洛陽白馬寺所行。又洛陽長壽寺，見于《洛陽縉紳舊聞記》卷一，爲五代時僧雲辨所開。具見前文。

---

① 《有關西州回鶻的一篇敦煌文獻——S.6551講經文的歷史學研究》，《西域史地叢稿初編》，上海古籍出版社1995年，第220頁至226頁。
② 《全唐詩》卷531頁，第16册第6069頁。

3. 四川。四川（蜀地、西川）在變文演出中，扮演着重要角色。這一點在當時人的記載及敦煌遺書中，都得到了反映。在敦煌遺書中，P.2292《維摩詰經講經文》後題“廣政十年八月九日在西川静真禪院寫此第廿卷文書，恰遇抵黑，書了，不知如何得到鄉地去”，廣政（938～965）爲後蜀孟昶年號，蜀地唐至德年後分東川、西川二鎮，西川約爲今成都平原及其以北以西之地。本卷子爲一寓居蜀地的僧人抄録的俗講文本，輾轉至敦煌。其抄録前後，當有俗講舉行。與四川有關的敦煌卷子不少。P.2003《佛説十王經一卷》題記“成都府大聖慈寺沙門藏川述”，S.5444《金剛般若波羅蜜經》後題“西川過家真印本，天祐二年（905）歲次乙丑四月二十三日，八十二老人手寫此經，流傳信士”。還有多個卷子與四川有關[①]，内容多爲佛經。從此可見兩地佛教方面的交流。龍晦先生指出 P.2292、S.4571 兩種《維摩詰經講經文》（擬題）用韵與四川方音相合[②]。它們説明了俗講行于蜀，其文本流傳敦煌的事實。

在當時人的詩文著作中，也多有對變文演出與蜀地關係的揭示。《茅亭客話》卷四所記李聾僧（辭遠）轉《後土夫人變》，自是由蜀人于蜀地進行。僧貫休作于天復三年（903）的《蜀王入大慈寺聽講》一詩，對當時成都大慈寺中的一次俗講情景作了詳細描述（詩見前引）。詩中所及儘管爲講經，但從它受到“百千民擁聽經座”的熱烈歡迎來看，變文于蜀地的展開具有良好的聽衆基礎。吉師老《看蜀女轉昭君變》詩所及轉變藝人“自道家連

---

① S.5441、5534、5544、5669，P.2094、3398、3493、4515 等。
② 龍晦《敦煌與五代西蜀文化》，《敦煌研究》1990 年 2 期，第 98 頁。

錦水濆”，乃來自成都。李賀《許公子鄭姬歌》詩中言“長翻蜀紙卷明君”，則所述變文演出多少仍與蜀地有關。王建的《觀蠻妓》詩中所述及的蠻妓，也有可能與四川有關。因爲中國古代習慣以此稱呼南方邊民，四川也在其範圍，梅維恒先生即持肯定意見[①]。

從以上可知，唐五代的四川確實存在變文演出，且十分成功和盛行，因而走出了四川，其藝人或文本乃行于各地。而俗講文本存于敦煌，説明着兩地關係密切。在敦煌與中原經常阻隔情況下，它應該是經常的[②]。梅維恒先生對此認爲存在着一文化的“蓄水盆地”，由甘肅東部、山西中部和四川北部組成，并傾向于視敦煌、四川爲一連貫的文化區域。[③]

變文演出見于各地，與其場所的多樣化、演出者的僧俗兼有相一致，它們共同説明着變文演出于其時，作爲成熟的説唱技藝在全國範圍内的流行。變文的起源地雖不可考，但或者其萌芽是多地域，乃至全國性的。在逐漸成形的過程中，變文獲得了穩定的名稱、形式，并進而由寺院走向民間，通行于全國。而敦煌作爲一文化開放城市，其變文演出很大程度上當受此影響。

第四節 演出的儀式

變文源于俗講，其最初的演出儀式應與通常所知的俗講儀式

① T'ang Transformation Texts，第154頁。
② 參陳祚龍《中世紀敦煌與成都之間的交通路綫》，《敦煌資料考屑》，臺灣商務印書館，1979年，下册。
③ T'ang Transformation Texts，第7頁。

密切相關。因此，後者是我們首要討論的。變文的演出儀式也處于發展中，特别是它由寺院走入民間，演出者由僧人轉爲專業藝人，由宣教活動（至少名義上）轉爲娱樂技藝，其變化是巨大的。討論演出儀式應當采取發展的觀點。

一、俗講儀式

唐五代時的俗講儀式，明白地見載于敦煌遺書中。S.4417記録《温室經》與《維摩詰經》的俗講儀式：

> 夫為俗講，先作梵了，次念菩薩兩聲，説押座了。索唱《温室經》，法師唱釋經題了，念佛一聲了，便説開經了，便説莊嚴了。念佛一聲，便一一説其經題（名）字了。便説經本文了，便説十波羅蜜等了。便發願了，便又念佛一會了。便迴向發願取散云云。夫受座，先啓告請諸佛了。便道一文，表嘆使主了，已後便説《温室經》，便説講戒等七門事科了。便説八戒了，便發願施主了，便結緣念佛了，迴向發願取散。
>
> 講《維摩》先作梵，次念觀世音菩薩三兩聲，便説押座了。便索唱經文了；唱曰法師自説經題了。便説開讚了，便莊嚴了，便念佛一兩聲了。法師科三分經文了，念佛一兩聲，便一一説其經題名了，便入經説緣喻了，便説念佛讚。

又，P.3849背頁俗講儀式：

> 夫為俗講，先作梵了，次念菩薩兩聲，説押座了，索唱

《温室經》，法師唱釋經題了，念佛一聲了，便說開經了，便說莊嚴了。念佛一聲，便一一說其經題（名）字了，便說經本文了，便說十波羅蜜等了，便念佛讚了，便發願了，便又念佛一會了。便迴向發願取散云云。已後便開《維摩經》。

講《維摩》，先作梵，次念觀世音菩薩三兩聲。便說押座了，便索唱經文了。唱曰法師自說經題了，便說開讚了。便莊嚴了，便念佛一兩聲了。法師科三分經文了，念佛一兩聲，便一一說其經題名字了，便入經說緣喻了，便說念佛讚了，便施主各各發願了，便迴向發願取散。

兩卷的記俗講儀式基本相同，大致包括以下程序：作梵——念菩薩（佛）——說押座文——唱經——法師唱釋經題——念佛——開經——說莊嚴——念佛——說經題——說經文——說十波羅蜜——回向發願——散座。開經也即開讚經文或佛力。在俗講的主體講釋經文時，先須科分經文（序分、正宗、流通），後乃就具體的經文予以解釋，也即"入經說緣喻"，其中當聯繫眼前切身之事來附會、譬喻。卷子中所記講末有"施主各各發願了"，想來因爲施主（聽者）一多，時間就會拖長，導致雜亂，到實際舉行中當由法師一人發願代表之，或衆人隨法師同聲發願。至少在現在所見的俗講講經文中是如此的。上面所記載的俗講儀式在敦煌講經文本中可得到印證。《廬山遠公話》云及道安于福光寺對衆宣講《涅槃經》：

其時聽衆如雲，施利若雨，鐘聲既動，即上講。都講舉［題］，維那作梵，四衆瞻仰，如登靈鷲山中。道安欲擬忻

心，若座奄（菴）羅會上。於是道安手把如意，身座寶臺，廣焚無價寶香，即宣妙義，發聲乃唱，便舉經題云《大涅槃經·如來壽量品第一》。開經已了，嘆佛威儀，先表聖賢，後談帝德。伏願今皇帝道應龍騐（圖），德光金園，握金鏡如曜九天，從神光而臨八表。願諸王太子，金支（枝）永固，玉葉恒春。公主貴妃，貞華永曜。朝廷卿相，盡孝盡忠。郡縣官寮，唯清唯直。座下善男善女，千災霧卷，瘴逐雲霄（消）。災害不侵，功德圓滿。三塗地獄，悉（息）苦停酸。法界衆生，同霑此福。嘆之已了，擬入經題。其時善慶亦其堂内起來，高聲便喚，指住經題。

以下寫善慶即慧遠與道安間相互問答。道安的講經儀式無疑是作者所在時代俗講儀式的反映。《廬山遠公話》創作年代不會早于中唐[①]。從中可以看出，這時的俗講儀式爲：作梵——法師登座——焚香——唱經題——開讚、發願——開釋經題……，其程序與上述兩卷所記大致相同。S.2955《佛説阿彌陀經講經文》開卷云："昇坐已了，先念偈，焚香，稱諸佛菩薩名。"這顯然不是俗講僧人開講的話語，而是寫録者對俗講儀式的記録。繼之則以七言詩贊佛安衆，次爲君主臣僚、座中聽衆發願，有云：

更欲廣申贊嘆，恐度時光，不及子細談揚，以下聊陳懺悔。凡是聽法必須求哀，發露懺悔，先受三歸，次請五戒，方可聞法，增長善根，然後唱經，必獲祐福。稱三五聲佛

① 羅宗濤《敦煌變文成立時代新探》，《敦煌變文》第333頁至338頁。

名。佛子

這裏是俗講開始的一段情形，從法師升座到念偈，焚香，稱佛名、開讚發願，仍是前文所述的程序。本卷記述在發願之後，還有法師代衆懺悔，授三歸五戒，次乃開釋《佛説阿彌陀經》。當是授戒大會與俗講的結合。唯其念佛之事，文中言及的還有五處：

凡夫十惡未能拋，努力今朝須懺悔。稱佛子

門徒弟子，既解懺悔，改往修來，未來世中，必定成佛，更莫生疑。稱名

門徒弟子，受此三歸，能不能？願不願？稱佛名。佛子

唯有釋迦弟子，是其出家，堪受人天廣大供養。稱佛名

一人一樂業，總持十善……普共未來，同城（成）佛果。為此因緣，念一切佛。

知俗講中念佛多爲表虔誠，穿插其中，爲常式。早期的俗講，稱念佛名當多有發生。後則隨其娛樂性加强，稱念會越來越少，至于消失。

僧家著述中也有俗講儀式的記載。唐釋道宣《四分律删繁補闕行事鈔》卷下三《導俗化方篇》：

上高座讀經，先禮佛，次禮經法。及上座後，在座正座，向上座坐。楗椎聲絶，先贊偈唄，如法而説。如不如法

問，不如法聽便止[1]。

又宋釋元照《四分律行事鈔資持記》卷三《釋導俗篇》云：

夜下明設座，或是逼夜，不暇陳設，故開隨坐。三中六法：初、禮三寶；二、埏高座；三、打磬静衆；四、讚唄；五、正説；六、觀機進止，問聽如法，樂聞應説；七、説竟迴向；八、復作贊唄；九、下座禮辭……最初鳴鐘集衆，總為十法。今時講導，宜依此式[2]。

元照所説雖無俗講之名，但也屬開導俗衆的講經活動，其本質上與最初之俗講是一致的。其程序可概括爲：鳴鐘集衆——禮三寶——昇座——打磬静衆——讚唄——散座。正説除文中揭示的“觀機進止”，即隨機應變地講經，“問聽如法”，即當場問答外，科分經文與隨經開釋應該屬常例，故不必標出。可以見出從唐五代的俗講到宋代的“導俗”，其基本的程式仍没有多大的變化。

唐時俗講與正式之僧講在儀式上，其實是基本一致的。日僧圓仁《入唐求法巡禮行記》卷三記其于開成四年（839）十月于山東登州文登縣清寧鄉赤山院所見有關講經儀式云：

十六日，山院起首講《法花經》，限來年正月十五日為其期，十方衆僧及有緣施主皆來會見。就中聖琳和尚是講經

---

① 《大正藏》第40卷第138頁。
② 《大正藏》第40卷第404頁。

> 法主，更有論義二人：僧頓證、僧常寂。男女道俗同集院里，白日聽講，夜頭禮懺聽經及次第，僧等其數卅來人也。其講經禮懺，皆據新羅風俗。但黄昏、寅朝二時禮懺，且依唐風，自餘並依新羅語音①。

所言雖屬新羅儀式，但既處唐土，必受其講經儀式影響。其乃廣集僧俗，則其講經兼有僧、俗講之内容、形式。同卷下文云：

> 赤山院講經儀式：辰時，打講經鐘，打驚衆鐘訖，良久之會，大衆上堂，方定衆鐘。講師上堂，登高座間，大衆同音稱嘆佛名，音曲一依新羅，不似唐音。講師登座訖，稱佛名便停。時有下座一僧作梵，一據唐風，即"云何於此經"等一行偈矣。至"願佛開微密"句，大衆同音唱云"戒香、定香、解脱香"等。頌梵唄訖，講師唱經題目，便開題，分别三門。釋題目訖，維那師出來，於高座前讀申會興之由，及施主别名，所施物色申訖，便以其狀轉與講師。講師把麈尾，一一申舉施主名，獨自誓願。誓願訖，論義者論端舉問。舉問之間，講師舉麈尾，聞問者語。舉問了，便傾麈尾，即還舉之，謝問便答。帖問帖答，與本國同，但難儀式稍别。側手三下後，申解白前，卒爾指申難，聲如大嗔人，盡音呼諍。講師蒙難，但答不返難。論義了，入文讀經。講訖，大衆同音長音讚嘆，讚嘆語中有迴向詞。講師下座，一僧唱"處世界如虚空"偈，音勢頗似本國。講師珽禮盤，一

① 《入唐求法巡禮行記》第72頁。

僧唱三禮了，講師大衆同音，出堂歸房[①]。

赤山院講經儀式依圓仁所記，應當是以新羅樣式爲主，而參以唐風。基本程序爲：打鐘集從——定衆鐘——講師昇座（其間大衆稱佛名）——作梵——唱釋經題——維那申會興之由及施主名——講師爲施主發願——論義——讀經——（講經）——大衆讚嘆回向——講師下座——唱偈——散座。從文中來看，這是以宣講佛理闡釋經理爲主的講經，主要是面對僧衆，可謂僧講。與我們前面所論俗講儀式的不同處在于：講中爲施主唱名、發願，有論義，即論義師與講師問答。其他方面基本上與俗講相同。前者或爲新羅講經所獨有，而論義也即相問難，多行于法師與都講間。《世説新語·文學》載支道林爲法師。許詢爲都講，後者發問，前者申答。于僧傳中，也可知曉，法師于講經中乃主講釋與吟唱詩偈，都講主唱經及發問。而問答之制在唐時俗講中仍繼續着，這在敦煌卷子中即可見之。P.2807《講經文抄》（擬題）有云：

今晨二月八日瑜（逾）城，釋輪王大悲救護，四大將助賢聖，來霑法席徽光。三千應化，一期陽（揚）教。僧俗雲奔，來至道場，要逞問答。當座法將，慈濟英雄，金口所披，一一詮論，無令有滯。談柄遞過，高座請辭。願大衆恩慈勿處，小僧談論少分。

問云：瑜（逾）城是誰説，涅槃非所談。來去無定住，

① 《入唐求法巡禮行記》第73頁。

何名為涅槃?

問：日從何處生?月從何處没?佛從何處來?衆生從何得?天有己（幾）數門?地有己（幾）何户?星宿從何生?明堂立己（幾）柱?干木隨身，逢場便戰。自能當爐，不避迸（冰）炭。智慧能當，何勞弓箭?

嘲辭：前者法師言，不憎（曾）一日樂，月六説八關，年三勸道俗。積寶向如山，眼滿心不足。手巾用作衾，盤子作棺槨。老乎（?）入黄泉，自有冥官録。三寶不聞名，牛頭鐵叉卓。苦痛奈河邊，論情千萬足。赭之出向前，渾脱且遲却。

正月説經來，不曾一日樂。湛他乳藥將，櫃裏勞藏勺。日日數餅餐，洽冲無餺飥。抉手入棺中，後人使錢，却奇是個守財鬼。

從以上可知，其所提問題都爲普通民衆感興趣者，而嘲辭的出現，又使此次俗講在世俗味外，又有了諧謔性。下文有“伏惟我聖神贊普”語，知其舉行于吐蕃佔據敦煌時。類似相問答的情况在P.2761、P.3219、P.3500、P.3544、P.3699中也可見之。其世俗化明顯。概而言之，無論是唐以前的講經，還是唐以後之僧俗講，其基本程序都包含了：定座致禮、發願——正講——回向發願、散座，三個部分。從僧講到俗講，程式上最大區別起初應是押座文的有無。蓋俗衆聽講不如僧徒一般整肅，僧徒以鐘磬定場，俗衆則須押座文。而其更大改變則在問答的减少、消失，像前舉P.2807所記情形已不爲主流。佛理借問答來得到宣揚的機會已無，講經乃專于本文本事處發揮、敷演，遂有變文之萌芽。

俗講的基本儀式是爲作梵——説押座文——讚嘆發願——唱釋經題——科分經文——唱釋經文——回向——散座。其中多有念佛存在。從僧講至俗講，基本程序未變，所變在于内容。而由俗講發展出變文，是與聽衆對佛經中的故事的講唱越來越感興趣相一致的。原來俗講的濃厚宗教氣味，近于繁瑣的儀式，將逐漸冲淡、簡化，内容的故事性、世俗化成爲最大的改變。而内容的變化又與形式互動，變文内容由佛教至世俗，其表演上也離佛教講經愈遠，從宗教法事漸轉爲民間技藝。

二、變文演出儀式之一

變文演出儀式的形成、發展是一個歷史化的過程。毋需詳論，其儀式顯然是與我們所説的俗講儀式是大不相同的。但初爲俗講的一個分支的變文，在這一方面與其母體之俗講，有着繼承和改進的關係。在表演程序上，其繼承處是明顯的：

1. 押座文的沿用。俗講中佛教變文演出與講經面對的都是對故事更有興趣的世俗民衆。押座文的沿用，一可調攝聽衆，也可推遲正文的開始，便于後來者聽受。在變文中，如《破魔變》S.3491前有“降魔變押座文”，同卷《功德意生天緣》前也抄此文。其他變文開篇詩文多與所述故事無涉，當也爲定衆。《八相變》卷首述如來本生，《降魔變文》卷首言如來説法傳經理，《醜女緣起》卷首述佛本生及功德，《太子成道經》文首有七言詩叙太子託生，出生至成道的經歷。這些文字雖未標名押座文，其功用却與之一致，在于定衆和延緩正式演出的開始。而《太子成道經》、《破魔變》押座文之末有“經題名目唱將來”語，是其乃直接搬用講經文者，可見其關係密切。這些有押座文的變文也都屬

佛教類，這正是變文源出俗講的證據。世俗性變文多爲殘卷，押座文有無難見。從它表演時面臨情景與俗講無二，及變文發展軌迹來看，也當有押座文。押座文的功能，兩類變文在演出時都是需要的。

2. 回向發願。回向發願爲俗講中講經之常式。實際上，它也是多數佛教法事的常式。其意在于爲君臣庶民祈求福佑，表獻虔誠向佛之心。在佛教變文中，也多有之。如《破魔變》于押座文後有：

> 已（以）此開讚大乘所生功德。謹奉莊嚴我當今皇帝貴位，伏願長懸舜日，永保堯年，延鳳邑於千秋，保龍圖於萬歲……然後衙前大將，盡孝盡忠；隨從公寮，惟清於（惟）直。城隍社廟，土地靈壇，高峰常保於千秋，海内咸稱於無事。

《降魔變文》有：

> 伏惟我大唐漢聖主開元天寶聖文神武應道皇帝陛下，化越千古，聲超百王，文該五典之精微，武折九夷之肝膽。八表總無為之化，四方歌堯舜之風。加以化洽之餘，每弘揚於三教。或以探尋儒道，盡性窮原；註解釋宗，勾深致遠。聖恩與海泉俱涌，天闕與日月齊明。道教由是重興，佛日因茲重曜。寶林之上，喜貝葉而爭開；總持園中，派（沛）法雲而廣潤。

《頻婆娑羅王後宮彩女功德意供養塔生天因緣變》押座文後有：

> 內宮爾時以此開讚功德，我府主太保千秋萬歲，永蔭龍沙，夫人松柏同貞，長承貴寵。城隍泰樂，五稼豐登。四塞澄清，狼烟罷驚。法輪常轉，佛日恒明。真宗有召代之興，俗巨（民）有堯年之樂。時衆運志誠心，大稱念摩訶。

以上是見于文首的發願辭，又見于文末發願辭也有之。《八相變》：

> 況說如來八相，三秋未盡根原，略以標名，開題示目。今且日光西下，座久延時。盈場並是英奇仁（人），闔郡皆懷云（文）雅操。衆人俊哲，藝曉千端，忽（或）滯淹藏，後無一出。伏望府主允從，則是光揚佛日，恩矣恩矣。

《破魔變》：

> 但某乙禪河滴（嫡）派，勇猛晚修，學無道（導）化之能，謬處贊揚之位。身心戰灼，悚惕何安？輒述荒蕪，用申美德。
>
> > 自從僕射鎮一方，繼統旌幢左（佐）大梁。致（至）孝人（仁）慈超舜禹，文明宣略邁殷湯……大洽生靈垂雨露，廣敷釋教贊花偏（篇）。小僧願講經功德，更祝僕射萬萬年。

《頻婆娑羅王後宮彩女功德意供養塔生天因緣變》:

佛法寬廣，濟度無涯。至心求道，無不獲果。但保宣空門薄藝，梵宇荒才，經教不便於根源，論典罔知於底漠。輒陳短見，綴秘密之因曲；不懼羞慚，緝甚深之緣喻。

這些願辭或見于文末，或見于文首，其作用都爲應景頌揚，有着相似的格式與套語。這與講經文中的情况十分相似。《長興四年中興殿應聖節講經文》篇首有:

以此開贊，大乘所生功德。謹奉上嚴尊號皇帝陛下。伏願聖枝萬葉，聖壽千春，等渤澥之深沉，並須彌之堅固。奉為念佛

皇后伏願常新令範，永播坤風。承萬乘之寵光，行六宮之惠愛。

淑妃伏願靈椿比壽，劫石齊年。推恩之譽更言，内治之名唯遠。然後願君唱臣和，天成地平。峰（烽）烟息而寰海安，日月明而干戈静。念佛

同文之末云:

此日是人慶賀，是處歡呼。上應將相王侯，下至士農工賈，皆瞻舜日，盡祝堯天。有人煙處，羅烈（列）香花；有僧道處，修持齋戒。醮麼庥道廣，虔禱心同。唯希國土永清平，只願聖人長壽命。

今日多聞絲竹聲，滿乾坤賀聖人生。恩同玉露家家滴，貴並金花處處呈。宮上盤旋非霧重，天邊搖拽（曳）稱雲輕。臣僧禱祝資天算，願見黃河百度清……

P.6551《佛説阿彌陀經講經文》篇首及授三規五戒後，也有此類願文。而四篇變文都屬佛教類，其有願文正是對講經文的繼承。因其多少帶有宗教性，形式上不免對舊形式有所沿襲。至世俗變文，乃與宗教無關，此類宗教色彩明顯的願文被捨棄是爲自然。

3. 念佛。此爲佛家法事常式，講經文中多有。佛教變文中也可見。《八相變》開篇叙佛本生後，下有小字注"佛子"，爲念誦無疑。同文"泥神被北方天王喝一聲，雖是泥神，一步一倒，直至大王馬前，禮拜乞罪"，下也小字注"佛子"。《頻婆娑羅王後宮彩女功德意供養塔生天因緣變》卷首押座文"更見老年腰背曲，驅驅猶自爲妻兒"下小字注"觀世音菩薩"，"聞健直須知覺悟，當來必定免輪迴"下同之。這些標注都爲指示其念佛處。

4. 開釋經題。此爲講經必要環節，佛教變文也有之。《降魔變文》發願後有：

然今題首《金剛般若波羅蜜經》者，"金剛"以堅鋭為喻，"般若"以智慧為稱，"波羅"彼岸，"到"弘名"蜜多"，"經"則貫穿為義。善政之儀，故號"金剛般若波羅蜜經"。

5. 科分經文。變文自勿須爲此，但《目連變文》中有言

“上來所説序分竟，自下第二正宗者”，是爲講經之遺迹。

6. 解座文。講經文至盡，有解座散衆之文，如 P.2305《解座文匯抄》（擬題）有“説多時，日色被，珍重門徒從座起，明日依時早聽來，念佛階前領取偈”等語，S.2440《三身押座文》有“念佛急手歸舍去，遲歸家中阿婆嗔”語。佛教題材的變文也有之。《破魔變》有“定擬説，且休却，看看日落向西斜。念佛座前領取偈，當來必定座蓮花”之語，其形式作用與解座文同。

上面六項在佛教變中的有和世俗變文中的無，表明着前者常自覺不自覺露出講經的架式來，這也是變文源于俗講之講經的有力證據。《太子成道經》有言“火宅忙忙何日休，五欲終生生死苦。不似聽經求解脱，學佛修行能不能”，《破魔變》言“小僧願講經功德，更祝僕射萬萬年”，則僧人本身也視其表演爲講經一種。無論主觀或客觀上，早期以佛教變文爲主體的變文演出都與佛教講經關係密切。正是從以上情況出發，我們認爲變文是從講經發展而來，初爲俗講一支。但變文對講經的沿襲畢竟是零碎的，只見于佛教變文。在世俗化趨勢下，變文的發展將逐漸淡化其中的宗教因子，題材上向世俗故事擴展，形式上則簡化乃至消除其宗教儀式性成分，使演出向更連貫、緊凑與世俗的方向發展，最終實現從寺院到民間，從宗教到世俗的超越，成爲真正意義上的獨立的説唱技藝。

三、變文演出儀式之二

前文已論述了俗講演出的一般程序，并揭示了變文演出上對講經的繼承。但變文演出有其自身特點，作爲更世俗化的伎藝形式，它有着更大的改變，這種改變在世俗變文上表現得更爲明

顯。世俗變文中已基本無講經的痕迹。在多數變文的演出中，作梵開讚、發願、念佛等宗教性極濃的成分已被略去。演出的重點在于增强故事的吸引力、可聽性。從講經文到變文，形式上的變化很大程度應歸因于内容的變化。變文繼承了俗講之講經説唱結合的方式，但具體表演上却因爲内容上脱離經文，講經中原有的法師、都講的角色及職責，在變文演出中都有了改變。而民間藝人在變文演出中的出現，使其離宗教越來越遠，在技藝上則更爲成熟。前揭俗講儀式中，俗講的進行至少要由法師、都講來完成。都講唱經，法師則釋經與吟唱韵文。佛家講經中，法師、都講歷來有之。《世説新語·文學》所記前已言之。宋齊時謝靈運《山居賦》自注言僧徒冬夏齋講，有“南倡者都講，北機者法師”語[1]。《續高僧傳》中也多有及之：

> （靈智）常為（靈）裕之都講，辯唱明衷，允愜望情，加以明解經論。每珽元席，文義弘遠，妙思霜霏，難問鋭指，擅步漳鄴[2]。
>
> 孟冬十月，（善慧）初達京師，值沙門吉藏正講《法華》……都講財唱，傾耳詞句，擬定經文，藏即闡揚[3]。

靈智、善慧都主要生活于隋代，卒于唐初。則其時講經中，由都講唱經申問，由法師釋經解疑可知。在俗講之講經文也都可見此情形。如 P.3808《長興四年中興殿應聖節講經文》有“適來都

---

① 《全宋文》卷 31，《全上古三代秦漢三國兩晉六朝文》第 3 册第 2608 頁。
② 《續高僧傳》卷 20《道昂傳》，《大正藏》第 50 卷第 588 頁。
③ 《續高僧傳》卷 28《善慧傳》，《大正藏》第 50 卷第 688 頁。

講所唱經題”句；P.2133《金剛般若波羅蜜經講經文》（擬題）有“六段文中第四段，都公案上唱唱羅”等語。俗講之講經乃繼承了講經的基本形式。而講經時，上香、作梵等，還要有專人分擔。《續高僧傳》卷一《菩提流支傳附寶意傳》云：

一日政入高座，忽有持笏執名者，形如大官，云：“奉天帝命，來請法師講《華嚴經》。”意曰：“今此法席尚未停止，待訖經文，當從來命。雖然，法事所資，不能獨建，都講、香火、維那、梵唄，咸亦須之，可請令定。”使者即如所請，見講諸僧。既且法事將了，又見前使，云奉天帝命，故來下迎。意乃含笑熙怡，告衆辭訣，奄然卒於法座，都講等僧亦同時殞①。

寶意爲元魏時人。從記載中可知，一次講經的進行，需要有法師、都講、香火、維那、梵唄等來擔當。法師，都講之職已如上述。香火者，當專任上香之職，梵唄者頌佛歌讚，維那者歷來爲法事的總綰者，講經中當也不例外，是乃主持講經一事的進行，其地位猶如司儀。相似的故事也見于同書卷二十五《僧意傳》中，其文云：

將終前夕，有一沙彌死來已久，見拜云：“違奉已來，常為天帝驅使，栖惶無暇，廢修道業。不久天帝請師講經，願因一言，免得形苦。”意便洗浴燒香，端坐靜室，候待時

① 《大正藏》第50卷第429頁。

> 至。及期，果有天使來入寺及房，冠服羽從，偉麗殊特。衆僧初見，但謂是何世貴人，入山參謁，不生驚異。及意爾日無疾而逝，方知靈感。其都講住在光州，自餘香火唄匿散在他邑，後試檢勘，皆同日而終焉[①]。

僧意卒于貞觀九年，年四十九。可知唐時講經仍有多人參與。俗講依照敦煌遺書所見，其程序與正統之講經（僧講）基本相同，因此可以認爲，正規之俗講在進行時，也當有法師、都講、香火、維那、梵唄（唄匿）共同參與，各司其職，而總成其事。

敦煌講經文中，作爲非正統，且日益世俗化的俗講，角色的分列已經有了變化。維那、香火、梵唄作爲佛教法事的常列職員，應該繼續存在下去。其重要的變化在于都講責任的變化，由以前的唱經發問，減縮爲唱經，都講與法師之間一般不再問答。在現存的敦煌講經文中，這一情況較爲明顯，在其中大多已經找不到都講法師問答的痕迹。俗講以叙述故事爲主導的特色，决定問答形式從講經過程中的消失。叙述要求着的流暢性、集中性，與問答本身所蘊含的辯論、説理性是相悖的。都講職任的這種變化不僅見于俗講，也見于正統講經中。最晚至宋初，講經中都講只管唱經已成常式，故《大宋僧史略》卷上《都講》言“今之都講，不聞擊問”[②]。從都講唱經申問，法師解經答疑，至都講唱經，法師闡釋，形式上的變化與其内容由宣説佛理，轉以叙述故事爲主相一致。兩者相互促進，使俗講進一步世俗化、娱樂化，

① 《大正藏》第 50 卷第 647 頁。
② 《大正藏》第 49 卷第 239 頁。

最終産生變文。

在佛教變文中，我們仍可見講經的痕迹。但變文既不引録經文，都講在其中并無用處。其興起之初或也有之，但隨着變文的逐漸發展，都講的存在失去意義。于其表演中，基本上可由法師一人來完成，法師乃既講述故事，又吟唱韵文。韵文吟唱由法師來完成在講經文中已可見之。由法師先講釋，後繼唱詩偈，比之他人有更多的便利，可以避免打亂節奏，分散注意力，保持流暢、完整。P.3808《長興四年中興殿應聖節講經文》云：

臣僧禱祝資天算，願見黄河百度清……只把宣揚中至道，別無門路展功勛。又從今日簾前講，名字還交四海聞。

S.6551《佛説阿彌陀經講經文》云：

大衆暫時合掌著，聽法齊心能不能？但少僧生逢濁世，濫處僧倫全無學。

P.2305《解座文匯抄》（擬題）云：

更擬説，日西上，道理多般深奥義。明朝早到與君談，且向階前領偈去。

諸如此類的詩句，在其他講經文中也有不少。這些詩句從其口吻與内容看，都是符合講經法師的身份和職任。因而由法師來吟唱的可能性也爲最大。

以上是關于俗講中表演者的一些討論。毫無疑問，佛教變文的演出方式與我們常知的俗講儀式間，有着繼承與被繼承的關係。這一點在前文已經有所揭示。但變文演出上的一些變化也是明顯。就俗講中例有的法師，都講、維那、梵唄、香火諸角色而言，變文内容上由説理向講故事，宗旨上由宣佛向悦衆邀利的轉變，導致其演出儀式的日益簡化和世俗化。除了主講的法師之外，其他角色的地位都將逐步喪失。在佛教變文中，故事本身已脱離了經本的限制。在表演中，不再需要引述經文，也不再有問答的發生。原來講經中任唱經和發問的都講一職，在演出者中顯得多餘了。敦煌變文中再没有關于作梵一事的標記，有關念佛的標記也只見存于極少數佛教變文中。這一現象的存在本身説明了這樣一個事實：即佛教變文在其早期及極少數的情況下，還保留着講經文的影子，它們的演出在一定程度上對俗講儀式有所襲取。但是到了變文充分發展後，特别是在世俗變文階段，變文演出的宗教屬性將被剥離。從都講，到維那、梵唄、香火，在佛教變文中因其世俗化，都失去了存在的必要性。佛教變文的演出傾向于由法師（俗講僧）一人完成。因爲變文的演出不再依靠神秘的儀式、莊嚴的宗教氣氛和整肅、繁縟的宗教禮節，來影響、感動聽衆，而是直接由故事的曲折與講唱的生動性來感染、拉攏聽衆。除開故事本身而言，講唱者的表演水平成爲變文受歡迎的主要因素。由講經至變文的發展脉絡，暗示我們變文的韵文部分也是由法師（俗講僧）來完成的，《破魔變》末云：

自從僕射鎮一方，繼統旌幢左大梁。致孝人慈超舜禹，文萌宣略邁殷湯……大治生靈垂雨露，廣敷釋教讚花偏。小

僧願講經功德，更祝僕射萬萬年。

從其口吻來看，吟唱韵文與散説者爲一人。概而言之，佛教變文的演出起初主要由法師（俗講僧）一人完成，在演出過程中，俗講僧一人既以散文叙述故事，也以韵文吟唱，反復回環，完成整個變文的演出。在這樣的演出機制下，佛教界出現了以表演變文出名的俗講僧，如文漵、雲辯等。而變文演出在佛教變文階段應已達到了較高的表演藝術水平。故《因話録》卷四叙文漵演出受庶民歡迎狀爲：

不逞之徒，轉相鼓扇扶樹。愚夫冶婦，樂聞其説。聽者填咽寺舍，瞻禮崇奉，呼為和尚教坊。

佛教變文發展到世俗變文，内容變化的同時，角色也發生了變化。變文至此徹底擺脱了宗教的束縛，擁有了自由、廣闊和表演領域。俗講僧在變文演出中的主導地位被專業的民間藝人所取代。以來自蜀地的女藝人爲代表的這些民間藝人活躍在變文表演的舞臺上。和俗講僧一樣，他們采取又説又唱的形式，一個人就可以承擔一次變文的演出。而比之于或多或少要受清規戒律約束的俗講僧來説，這些民間藝人擁有更多的機會，來拓展自己的表演天地，完善自己的表演技藝。特别是女性的轉變藝人，她們在聲音的圓潤悦耳、體態的嬌美可愛上，比之于俗講僧或男性藝人，擁有得天獨厚的條件和優勢。當她們將之輔助用于變文的演出中，將使變文的演出在視聽兩個方面都達到前所未有的藝術高度。而她們在演出中，也確乎在有意無意利用這方面的優勢。吉

師老《看蜀女轉昭君變》詩云：

> 妖姬未著石榴裙，自道家連錦水濆。檀口解知千載事，清詞堪嘆九秋文。翠眉顰處楚邊月，畫卷開時塞外雲。説盡綺羅當自恨，昭君傳意向文君。

從詩中，可以體會到蜀女嬌嬈的身態、表演時的顧盼生姿和悦耳清音，做到了聲音和姿態的巧妙結合。王建的《觀蠻妓》詩云：

> 欲説昭君斂翠蛾，清聲委曲怨于歌。誰家年少春風裏，拋與金錢唱好多。

女藝人的斂眉、清聲，與上詩一樣，傳達着女藝人在表演時身、言結合的情景。這與韓愈《華山女》詩中所言也是一致的。在民間藝人的表演中，他們的身段、姿態、聲音與故事本身的曲折性一起，同樣是聽（觀）衆注意力的焦點。其演出的成功與否，是這些因素綜合作用的結果。顯然，在這一方面，民間藝人比俗講僧要有利得多。正是以女性藝人爲代表的民間藝人在變文演出中的出現，吸引了更多的世俗聽衆，極大地刺激了變文的發展。在擴展了變文的題材領域之後，也豐富了變文的表演藝術。變文在表達上顯得更爲口語化、世俗化，更貼近尋常百姓的日常生活、心靈世界。表演上，身體語言的介入和聲音因素作用的深化，也使之更加生動、優美，在技藝方面更爲成熟，而具有了戲劇的因子。在後期變文的發展中，民間藝人是推動變文演出獨立成爲真正的民間技藝，進而充分世俗化的力量。變文內容、形式上的完

善最終當是由他們完成的。而變文對當世及後世文藝的影響很大程度上也當賴于其介紹和推廣，這一點是局處寺院的僧侶難以達到的。

四、變文演出與圖畫

第一章中，我們已指出，變相唐以前可指稱表現佛經中神變奇异場景的多種藝術形式。只是到了唐代，其主流已爲繪畫，在絶大多數場合，變相乃指表現與佛教有關的神奇變異場景的圖畫。變相與變文淵源相同，這就使人在論及變文演出時，自然地將配合其表演之用的圖畫，視爲變相。關德棟先生《談“變文”》即言：

> 在“變相”圖中所取的題材，在“變文”裏也同樣採取了。所以這樣的圖畫俗講并用，其傳教的效果一定很大[①]。

則認爲變相與變文于俗講時乃相結合。傅芸子先生《俗講新考》云：

> 變文本是相輔變相圖的，所以謂“變”者，即是佛的“説法神變”……以繪畫為空間的表現的是變相圖，以口語式文辭為時間展開的是變文，這是佛教宣傳小乘的兩個方式……但是講唱純佛教的變文，除了藉着寺院的壁畫變相圖之

① 原載《覺群周報》1卷1期至12期。1946年，收入《敦煌變文論文録》，上册第202頁。

外，現在我們知道也有用畫卷的[1]。

文中指出只有在變文屬佛教變文時，與之配合的圖畫纔可稱爲變相。P.2940有《聞南山講》一文，其言講經事有“於是張翠幕，列畫圖，扣洪鐘，奏清梵”等語，也爲一證據。從我們掌握的材料看，唐五代的世俗題材的圖畫一般是不稱爲變相的。故在言及世俗變文時，所配合的圖畫便不得稱爲變相，儘管它們在演出中的意義是一致的。

在《變文的體式》章，我們對演出中變文與圖畫配合的關係已作了確定，入韵套語以及“上卷立鋪畢，此入下卷”之類的話語都證明着這一點。吉師老《看蜀女轉昭君變》詩言“畫卷開時塞外雲”，是與變文配合的圖畫爲畫卷，但它應該還有另外的形式。就變相圖而言，它既可以爲畫卷，也可以爲壁畫。在變文演出時，以表現系列場景的壁畫變相配合，是完全有可能的。敦煌壁畫中很多變相其内容與變文相似，如勞度叉鬥聖變即多有之(莫高窟第6窟、9窟、25窟等)，其情景即與《降魔變文》相近。史葦湘先生在論述莫高窟中的賢愚經變屏風畫時指出：

賢愚經變屏風畫，由于畫在壁面的下部，與觀衆視綫很近。其中榜題文字十分簡略，既非經文，又非變文，而是一種提示性的文字，與這種經變的使用目的有密切的關係……從中晚唐開始的這種屏風經變故事畫，應是俗講僧引導信衆邊講邊唱、邊指看的“立鋪”畫幅的一種……看來，在廟宇

① 《敦煌變文論文録》上册第154頁。

和其他場合進行俗講，可以展開畫卷，挂起“立鋪”，而在石窟寺裏則就是用這些壁畫[①]。

賢愚經變屏風畫的特殊性，是佛教變文利用壁畫作宣演的有力證據。金維諾先生在《〈祇園記圖〉與變文》中指出：

（莫高窟）第九窟《祇園記圖》進一步在壁畫上提供了變文、變相密切結合的實例。《祇園記圖》上的榜題不和其他經變一樣照寫佛經原文，而是由佛經演變而來的變文與變文中的唱詞[②]。

是此壁畫也配合變文講唱用。白化文先生更認爲變文最初的雛形即是配合壁畫講唱，後因爲面對壁畫講唱多有局限，“人們想到將壁畫中的連環畫式内容轉移到畫卷中去，并遷移到殿外去唱。于是變文産生，進而有專門供演唱的‘變場’出現”，[③] 也有其合理因素在内。

變文與圖畫（畫卷、壁畫、立鋪等）有關係是明顯的。但變文應該不是爲了配合變相纔出現、表演的，變文的産生有其自身的邏輯。同樣，也不能認爲每一變相圖都是配合變文演出的。變文、變相各爲獨立的藝術門類，演出時乃相輔相成，促進表演的順利開展。這裏原無主從之分。這種圖文結合的方式在中國淵源

① 《關于敦煌莫高窟内容總録》，《敦煌莫高窟内容總録》第 195 頁。
② 原載《文物參考資料》1958 年第 10 期，收入《敦煌變文論文録》，上册第 355 頁。
③ 《變文和榜題（續）》，《敦煌研究》1988 年第 3 期，第 104 頁。

已久。如《天問》者，東漢王逸言爲屈原觀廟宇壁畫而書作于其上[①]。清郝懿行指出：

古之為書，有圖有說。周官地圖，各有掌故，是其證也。《逅漢書·王景傳》云賜景《山海經》、《河渠書》、《禹貢圖》，是漢世《禹貢》尚有圖也。郭注此經，而云"圖亦作牛形"，又云"在畏獸畫中"，陶徵士讀是經詩亦云"流觀山海圖"，是晉代此經尚有圖也[②]。

依其説，則圖文結合淵源甚久。今存最早的實物或爲晉顧愷之《列女傳圖》（北京故宫博物館藏）。其如孫叔敖圖，左題"叔敖之母，深知大道。叔敖見蛇兩頭歧者，既埋而泣。母曰：'陰德必壽，獲禄。'終相楚國。"但從圖文存于一處，到分爲兩物，而互相配合，其中當有所過渡。敦煌遺書中有不少與佛教有關的卷子是圖文結合的，如 S.6983 有《妙法蓮花經觀音顯埥圖》、P.2003《佛説十王經一卷》、P.2010《妙法蓮花經觀世音菩薩普門品》等，皆是。我們的假設與前引白化文先生的觀點相似。即最初是僧人指點壁畫，依據其榜題，向俗衆講述其内容。此時乃爲隨意的講故事，不必有説有唱。等到變文從講經文中分離出來，爲了加强其表演效果，乃汲取以前的經驗，結合變相來宣演。而壁畫前的演出有所拘限，乃轉而用畫卷。可以説，中國固有的圖文結合形式啓發了變文形成自己獨特的演出方式。它影響

① 漢·王逸《楚辭章句》卷3《天問叙》，《景印文淵閣四庫全書》，第1062册第24頁。

② 《山海經箋疏·叙》，光緒壬辰（1892）仲夏五彩公司二次石印，第6册。

了日本平安時代（794～1192）的佛教，其時僧侶乃依圖説經，後遂成名爲繪解的説唱藝術，其宣講者爲繪解法師[①]。

附録：唱導法將、表白、化俗法師

在涉及俗講一事上，唱導法將、表白、化俗法師，這幾種稱呼是可注意的。唱導法將者，僅見于P.4660《敦煌唱導法將兼毗尼藏主廣平宋律伯彩真贊》，中言宋律伯“開暢玄宗，七衆歸化”，當指其講説經論，僧俗歸心。法將者，爲譽稱，其重心則在能弘宣佛法。P.2807言“但某乙龍堆末品，梵宇輕臣。然則久積滯義，未曾疏决。幸逢法將，喜慰難勝。請立義比，將申難作”，即是。姜伯勤先生認爲法將即法匠，指善講經論之師，其義同[②]。唱導一名，唐時行此者已絶少見于記載。《宋高僧傳》卷二十九、三十，提及唱導者只穆宗時之法真，懿宗時之無迹[③]。其原因則在俗講之興起，唱導生存空間變小，唱導之名不彰。而唱導原來就與俗講有淵源，在各方面都存相似之處。到了此時，唱導乃漸漸與俗講合流，使之行俗講之實。《宋高僧傳》卷四記貞觀中釋元康事云：

（元康）既入京城，見一法師盛集，講經化導。康造其筵，近其座，便就所講義，申問往返數百言。人咸驚康之辯給如此。復戲法師曰：“甘桃不結實，苦李壓枝低。”講者

① 劉建《佛教東漸》，社會科學文獻出版社1997年，第106頁。
② 《變文的南方源頭與敦煌的唱導法匠》，《華學》第1期，1996年，第155頁。
③ 《大正藏》第50卷第475頁、476頁。

曰："輪王千個子，巷伯無孫兒。"蓋譏康之無生徒也[①]。

化導者，實爲唱導的内涵。與講經連言爲一事，表明唱導與講經實已無本質區别。同書卷五記開元時釋道氤事云：

宰相張燕公説執氤手曰："釋門俊彦，宇内罕匹，幸附口録，向所導文一本，置于篋司。"由是其文流行天下也[②]。

可知開元時仍有唱導名事的存在。而此處導文能爲人置于篋中，流行于天下，想來内容上不至于深奥玄妙，而與其通俗趣味有關。其實質或已可與俗講相等衡。又卷二十九《法真傳》：

（法真）不知何許人也，器具悠深，學問宏博，研究梵典，傍賾儒書。講導之餘，吟咏情性……真之德望，實唱導之元[③]。

講經與唱導混爲一事。法真爲唐長慶時長安保壽寺僧。作爲"唱導之元"，他乃"學問宏博"、"傍賾儒書"，文中雖未言其唱導之對象的事實，但據此也可推斷爲好文求趣的俗衆，唱導在這裏與俗講當無一致。觀《宋高僧傳》卷三十《雜科聲德篇·論》也可明唐五代唱導之實質：

---

① 《大正藏》第50卷第727頁。
② 《大正藏》第50卷第734頁。
③ 《大正藏》第50卷第894頁。

> 昔梁傳中立篇，第十曰唱導也，蓋取諸經中“此菩薩皆唱導之首”之義也。唱者固必有和乎，導者固必有達者。終南釋氏，觀覽此題，得在乎歌讚表宣，失在乎兼才别德也①。

所言唱導之歌讚表宣，兼才别德，與當時俗講的情形是一致的。至于不稱俗講，而沿用唱導一名，這是在俗講受輕視的情况下，欲高尚其名的一種舉措而已。P.2940 有《聞南山講》文，中有“齊上人發萌唱導”之語，是也爲一證。敦煌遺書中的唱導法將也即等同爲俗講大師之類稱呼，言唱導者，當以舊稱示其遵循古例，尊崇其事。此宋律伯者身爲律僧，而行俗講之事，從中也可見敦煌地區俗講的流行。

化俗法師者，見于日僧圓仁《入唐求法巡禮行記》，其卷一記其開成三年（838）于揚州見僧寺情形云：

> 又有化俗法師，與本國道“飛教化師”同也。説世間無常苦空之理，化導男弟子、女弟子，呼道化俗法師也。講經、論、律、記、疏等，名為座主、和尚、大德②。

此化俗法師，其所從事的化導之業中，即應當包括俗講一事。故與正宗之講經論的座主，和尚、大德相對列。

表白一事，較早見于《舊五代史》卷四十七《唐書·末帝

① 《大正藏》第 50 卷第 898 頁。
② 《入唐求法巡禮行記》第 21 頁。

紀》:

(清泰二年) 辛亥，功德使奏:“每年誕節，諸州府奏薦僧道，其僧尼欲立講論科、講經科、表白科、文章應制科、持念科、禪科、聲讚科。道士欲立經法科、講論科、文章應制科、表白科、聲讚科、焚修科，以試其能否。”從之[①]。

表白非講經、聲讚 (梵唄)，由上面的記載可以知曉。又《宋高僧傳》卷七《彥暉傳》云:

初寄明福寺，講《百法論》也。四海英髦，風趨波委。恒溢百餘，且多俊邁。精研論席，鑽仰經宗。其間碩學兼才故有，分為上下十惡。十惡者，若八伯之號焉，上十惡則洞閑性和，高建法幢，宗因喻三，立破無滯。下十惡則學包內外，吟咏風騷，擊論談經，聲清口捷，讚揚梵唄，表白導宣[②]。

彥暉卒于後梁乾化元年 (911)，春秋七十二。表白處于下十惡中，仍與讚揚梵唄、導宣相異。概而言之，表白之名在唐時似未見于記載，而至五代時可能纔有之。但其事實則不必限于五代。孫楷第先生認爲，“表白者，齋會法集時宣念疏文之謂”，至于其源流可追溯至梁簡文帝之《唱導文》。并認爲《破魔變》押座文

① 《舊五代史》第2冊第694頁至645頁。
② 《大正藏》第50卷第746頁。

經題名目後之發願疏，亦爲表白疏文①。是則表白其實質爲法事時誦念疏文之專職，其文體當以散文爲主。發願爲講經文乃至佛教變文的常式，照此推論，則俗講中表白多有存在。唯敦煌遺書中所舉俗講儀式中講經、變文文本，無一處有“表白”之名，其中表白及表白之人的的存在與否頗爲可疑。講經文、變文中的發願之辭由法師講誦的可能性要遠遠大于表白（指人）。而俗講爲適應世俗，其演出者只有簡縮，而不會增多。《大宋僧史略》卷中《行香唱導》云：

唱導者，始則西域上座凡赴請，呪願曰：二足常安，四足亦安，一切時中皆吉祥等。以悦可檀越之心也。舍利弗多辯才，曾作上座，讚導頗佳，白衣大歡喜。此為表白之椎輪也②。

如此，則表白又與唱導相聯繫，其内涵還在祝願祈禱。又宋吕太古集《道門通教必用集》卷六《讚導篇》云：

歷觀古儀，并無祝香庭參并發奏。楊公杰學士重修金籙儀節次，有祝香一節，乃是官道場之制。班定上香，拜訖，令表白道士一員具齋意，祝香訖，然後退就玄師前補職。今醮事祝香，則高功為之③。

---

① 《唐代俗講軌範與其本之體裁》，《俗講、説話與白話小説》，第 94 頁、96 頁。

② 《大正藏》第 54 卷第 242 頁。

③ 《正統道藏》正乙部，硍灣新文豐出版公司 1977 年，第 54 册第 57 頁。

則表白于齋會法事前具說興起之由，上香祝願。這與《舊五代史》中所奏可相對照。此爲道教之表白。但道教講經科儀多仿襲佛教，于表白一事上，兩者相差也不會太大。而表白所行之職，據吕氏所記，又可由高功（與佛教之法師相類）替之。《正一威儀經》第八《講經儀》云：

法師以講經功德，裝（莊）嚴國主人王、大臣宰輔、土地官長、人民品物，五苦三塗，一切衆生，悟道成真①。

而約成于536年至554年的六朝科儀總集《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》云：

法師盥漱冠帶如法，弟子持香花，拜請導引，一如科說。法師登經像前席，端立執香爐當心訖，唱：人各恭敬，歸依大道，當願衆生，解悟正真，發無上心，歸依經法。當願衆生，智慧洞開，深廣如海，歸依玄師……講罷，法師執香爐捻香，願以此講經功德莊嚴：

皇帝、太子諸王、公侯牧伯、州縣令長、天下人民、講經信士、見在法徒，一切衆生，三塗苦輩，藉此善根，悉得體解大乘，歸心正道②。

則表白所任原爲法師職，後當爲分擔其職，專設表白一職。而法

① 《正統道藏》洞神部，第30册第601頁。
② 《正統道藏》太平部，第41册第693－694頁。

師或又兼之，自不悖于古。表白一職在此時俗講中的有無遂未可定論。

第五節　敦煌與變文

敦煌與變文有着密切的關係，這不僅由于變文的保存和重現是在敦煌，還因爲唐五代的敦煌實爲變文演出和流傳的重要地區，它在變文發展史上有着顯要的位置。

一、敦煌佛教的世俗化

變文在敦煌的盛行，與敦煌地區濃厚的佛教氛圍與其佛教的世俗化特色深有關係。敦煌自漢武帝元鼎六年（前 111）設郡以來，一直是中西文化交流的樞紐。隋裴矩《西域圖志序》對敦煌的這一地位作了論述：

> 發自敦煌，至于西海，凡為三道，各有襟帶……其三道諸國，亦各自有路，南北交通。其東女國，南婆羅門國等，並隨其所往，諸處得達。故知伊吾、高昌、鄯善，並西域之門户也。總湊敦煌，是其咽喉之地①。

漢土與西域交通，敦煌爲其咽喉，東西文化乃聚會于此，其中也有佛教的存在。敦煌無疑是漢土最早接觸佛教的地區之一。漢晉時起入漢土傳法的西域僧人，及西行求法的中土僧人，敦煌是其

① 《隋書》卷 67《裴矩傳》第 6 册第 1579 頁。

必經之地。漢土至印度求法第一人釋法顯即曾停留于此[①]。曇摩密多[②]、玄奘等也曾居留[③]。這些僧人在當地從事佛教活動，對敦煌佛教的產生和發展作用巨大。

敦煌地區在歷史上出現過不少有名的高僧。《高僧傳》記有竺法護、于道遂、單道開、竺曇猷、釋道法、釋法穎、釋超辯[④]，《續高僧傳》卷八記有隋京師凈影寺沙門慧遠[⑤]。歸義軍時期也有高僧如洪辯（S.4660（25））、悟真（P.3720（2）、P.4660（6））、法鏡（S.5972、P.4660（4））等。這些名釋高僧在敦煌的出現，也使敦煌的佛教發展有了相當的水平。《魏書》卷一百十四《釋老志》云：

> 敦煌地接西域，道俗交得，其舊式村塢相屬，多有塔寺[⑥]。

知北魏時佛教在敦煌已爲流行。敦煌卷子對敦煌自古以來佛教的盛行也有描述。S.5448《敦煌録》即云敦煌"古寺僧舍絶多"，S.6537背/3－5《拾伍人結社社條》云："竊聞敦煌勝境，憑三寶以爲基"，皆是。

唐五代佛教在敦煌繼續發展着。吐蕃佔領時（781～848），敦煌佛教避過了會昌法難，寺院從十三所增至二十二所。而此時

① 《高僧法顯傳》，《大正藏》第51卷第857頁。
② 《高僧傳》卷3，《大正藏》第50卷第342頁。
③ 《續高僧傳》卷4，《大正藏》第50卷第447頁、454頁。
④ 《高僧傳》卷1、卷4、卷9、卷11、卷12，《大正藏》第50卷第326頁，350頁，395頁，399頁，402頁，408頁。
⑤ 《大正藏》第50卷第489頁。
⑥ 北齊·魏收撰《魏書》，中華書局1974年，第8册第3032頁。

僧尼人數也已將近千人，在三萬人的沙州可謂衆多[①]。歸義軍時期（848～1036），佛教也一直是敦煌地區占支配地位的宗教。從張議潮起至曹宗壽歷任節度使，大多“戮力於三乘”，“造尊像而靡窮”、“禮六時而莫息”[②]。在動蕩的五代，處于相對和平環境下的敦煌佛教却取得了長足發展。以莫高窟之開鑿爲例，整個歸義軍時期，創建者有 115 窟，重修者有 287 窟次[③]。佛教在當時起着聚攏民心，維持社會穩定的作用。而變文即發展于其中。

變文是佛教世俗化的産物。如此多的佛教俗講與變文資料流存于敦煌，并非偶然，它是以敦煌佛教突出的世俗化特色爲又一大前提。敦煌佛教的世俗化特色是一開始就注定的。其蓬勃興盛的開窟造像運動爲一表現，它要求着世俗的大量參予。而作爲國際化都市，來往于敦煌的客旅通過佛教更多的是祈禱佛佑，護其旅途順利，人貨平安，對佛理的關注倒是次要的。這些因素，結合敦煌經常處于中原王朝與西域冲突前沿的緊張情勢，都要求着佛教盡可能地完成對大衆的指示、安慰功能。敦煌佛教的世俗化是爲必然的。姜伯勤先生指出，其中還涉及到晚唐五代敦煌寺户制度的衰落和寺莊的變質，禪宗的開始流行，“於是，在歸義軍時期，原來以章句之學爲特點的佛教衰落了，變爲充斥着僞經變文之類帶有庶民性質的通俗佛教”[④]。

敦煌佛教的世俗化是多方面的。唐五代的敦煌佛寺多設有教授佛教三藏的“三學院”，在三學之外，也授世俗文章，容納世

① 據姜伯勤《唐五代敦煌寺户制度》，中華書局 1987 年，第 330 頁。
② S.1523 并上海博物館 40 號《李庭光莫高窟靈岩佛窟之碑并序》。
③ 據馬德《敦煌莫高窟史研究》，甘肅教育出版社 1996 年，第 368 頁至 371 頁。
④ 《唐五代敦煌寺户制度》第 331 頁。

俗子弟。張議潮年輕時即曾于寺中學習。P.3620 由其抄寫的《無名歌》尾題“未年三月廿五日，學生張議潮寫”，S.5835《大乘稻芉經》末題“清信佛弟子張議潮書”，也爲他寺中聽法成講《大乘稻芉經隨聽疏》的抄本。S.397《五臺山行記》記敦煌某寺有學院，内長有諸方聽衆，經、律、論講業者共 80 人，有院主講《唯識論》、《維摩經》、《因明論》、《六時禮懺》，有寺主大德賜紫講《維摩經》，及文章懷德。據李正宇先生統計，歸義軍時期敦煌寺學有蓮臺寺、净土寺、乾明寺等十多處[1]。以佛寺而容有世俗學子。在宣傳佛理外，也向其傳授世俗文章，是爲敦煌佛教向社會開放、世俗化的重要内容。

P.2551《聖歷碑》中言及武周時敦煌民衆崇佛之盛云：

> 每至景曨丹陸，節啓朱明，四海士人，八方緇素，雲趨兮䒹赫，波委兮沸騰，如歸鷄足之山，似赴鷲頭之嶺。

S.3929 背面《建窟發願文二篇》之二也云：“爰自樂僔遥禮，法良起崇，君臣締構而興隆，道俗鐫妝而信仰。”敦煌民衆對佛教無疑懷有極大熱忱，而佛教影響他們的，仍是其基本的觀念，如地獄、輪迴等。由大衆參與的佛事活動在敦煌多爲齋會轉經、開窟造像、燃燈印佛之類。而敦煌庶民實施這些活動的重要主體是社邑。社邑的盛行，是敦煌佛教世俗化的重要表現。關于這一問

[1] 李正宇《敦煌史地新論》，臺灣新文豐出版社 1996 年，第 189 頁。

題，學者論述頗多[①]。這些社邑名目繁多，有行像社（P.2049背）、燃燈社（P.3234）、兄弟社（P.4987）、女人社（S.527）等等，設有社長、社官、録事、社員，并有嚴格的規章制度。舉辦佛事則爲它們共同的基本功能，從設齋追福，開窟造像，到燃燈印沙，寫經誦經，都是其活動内容。而敦煌民間社邑又有着明顯的儒佛合一色彩。P.3544《大中九年（855）九月廿九日社長王武等再立條件》云：

> 敦煌一郡，禮義之鄉，一為聖主皇帝，二為建窟之因，三為先亡父母，追凶就吉，共結良緣，用為後驗。

S.6537背/3－5《拾伍人結社社條》：

> 竊聞燉煌勝境，憑三寶以為基；風化人俗，藉明賢而共佐。家家不失於尊卑，坊巷禮傳於孝義。

是敦煌民間社邑的建立也常標榜其奉行儒家禮義之道。社員間的相當扶持，及爲先人設齋追福之舉也處處體現出孝義的色彩。則敦煌民衆以社邑爲主體所從事的佛教活動，推動着佛教在民間向世俗的靠攏，冲淡了佛教的宗教色彩，將佛教與世俗生活緊密地結合了起來。當佛教成爲敦煌民衆生活、心靈的一部分時，前者固然已深深影響了後者，同時世俗的支持與熱衷也成爲佛教發展

① 參郝春文《隋唐五代宋初傳統私社與寺院的關係》，載《中國史研究》1991年第2期；［法］謝和耐著，耿昇譯《中國五～十世紀的寺院經濟》，臺灣商鼎文化出版社1994年，第327頁至345頁。

的基礎之一。它也要求着佛教從世外返回紅塵，以世俗化的面貌出現在百姓面前，吸引他們，融入其生活中去。其中，即包括宣教形式的通俗化。俗講及變文在敦煌地區的興盛正是建立在此基礎之上的。

二、敦煌的俗講與變文

就敦煌的佛教流傳情况而言，其講經活動應早已有之。《高僧傳》卷三《曇摩密多傳》言曇摩密多“進到敦煌，於閑曠之地，建立精舍”[①]，同書卷四《竺法乘傳》言竺法乘“後西到敦煌，立寺延學，志身爲道，誨而不倦”[②]，其中當有講經的發生。隋時，莫高窟乃創建講堂，P.3720V《莫高窟記》云：“開皇年中（581～600）僧善喜造講堂。”在當地佛教界是爲一大事，故《莫高窟記》將之與樂尊、法良創窟、東陽公、建平王造大窟等并列。則隋時敦煌佛寺的講經活動當已具一定規模。而此講堂也屢爲後人提及，如S.3929《董保德功德頌》云：“又於窟宇講堂後，建此普净之塔。”P.2032V載十世紀前期《净土寺入破曆》：“麪一石，粗麪一石三斗，油九升，粟一石八斗五升卧酒，窟上講堂上赤白及衆僧食用。”P.2963《净土念佛誦經觀行儀卷上》末題：“時乾佑四年（951）歲次辛亥蕤賓元月萱雕十三葉於宕泉大聖先（仙）岩寺講堂後彌勒書院寫，故記。”講堂爲黑白兩衆屢次言及，正説明其廣爲人知，即其中講經活動的經常性。

歸義軍時代，敦煌佛教講經活動盛行。張議潮執政時，義學

① 《大正藏》第50卷第342頁。
② 《大正藏》第50卷第347頁。

高僧法成曾于大中九年（855）始，于開元寺講《瑜珈師地論》，聽講弟子有法鏡、法海等。其講經活動一直維持至大中十三年或十四年初[①]。法成之後也多有之。S.5972《維摩經疏》題記云："河西管内京城講論臨壇供奉大德賜紫都僧政香號法鏡手記，前後三會，説此經、《百法》九遍。"北圖新字293號《净名經集解關中疏》卷下題記云"癸卯年（883）三月十日，靈圖寺僧苾蒭道廣故記之耳"，"癸卯年三月一日，曹僧政曹和尚説經已，至四月盡説了"。此曹僧政當即法鏡。法鏡在敦煌的講經活動與其師法成一様，也當持續了很長一段時間。除法成師徒外，敦煌僧侶也多有講經者。前及S.397《五臺山行記》記敦煌某寺後有學院，有院主講《唯識論》、《因明論》、《維摩經》、《六時禮懺》，有寺主講《維摩經》。而這種寺學中舉行的講經活動，其聽衆來自諸方，也包括俗衆，必然帶有世俗色彩。P.2079《净名經關中釋抄》卷上題記云：

> 壬辰年（872）正月一日，河西管内都僧政京城講論朝天賜紫大德曹和尚，就開元寺，為城隍攘（禳）災，曾講《維摩經》。當寺弟子僧智惠隨聽，寫此上批，至二月廿三日寫訖。

法鏡爲禳災而講經，所講又爲叙事色彩極濃的《維摩經》，其世俗性頗爲濃厚。在有關資料中，也可窺見敦煌佛寺講經的世俗化

① ［日］上山大峻《敦煌佛教的研究》，京都法藏館1990年，第219頁至246頁。

色彩。P.3566（3）《歸義軍管内外都僧統佛法主陳和尚法嚴邈真贊》言法嚴“應緣化度，說盡瑜珈；隨類開悟，勸導萬法。”P.3781（11）《程政信邈真贊》言其“應機利物，說盡千門；隨類開迷，明閑（嫻）萬法。”所謂應緣化度，隨類開迷，其内容之一即是按對象的不同，以不同的方式進行佛理的宣講。而此類語句成爲讚僧的套語，說明了這種講經風格已爲人熟悉、認同，其中即包含着俗講的萬分。前引 P.2807《講經文抄》（擬題），從中可見，此次講經其内容已世俗化，且戲謔色彩頗濃，而其聽衆雖爲“道俗雲奔”，此次講經當可目爲俗講。敦煌俗講之興盛，正是浸淫在這種風氣之中。臺北中央圖書館藏敦煌文獻 004737《净名經關中疏》也言：

> 己巳年四月廿三日，京福壽寺沙門維秘於沙州報恩寺，為僧尼道俗敷演此《净名經》。已傳來學之徒，願秘藏不絶矣。龍興寺僧明真寫，故記之耳。

則除本地僧人外，更有外地僧人爲敦煌僧俗講經。可見該地講經之盛。

敦煌卷子中有“唱導法將”一名。P.4660 載寫于咸通八年（867）的《敦煌唱導法將兼毗尼藏主廣平宋律伯彩真贊》，中言宋律伯“離繁去俗，並伏人我；開暢玄宗，七衆歸化。”姜伯勤先生認爲，而唱導法將是“把咏唱事緣，悦可檀越之心的‘唱導’與宣暢講論經論的‘法匠’連結在一起，自唐代以來能同時

挑起這兩副重任的師匠在通俗教化場合，往往是所謂‘俗講師’”①，道出了敦煌講經世俗化的特色。而敦煌俗講的舉行，除了佛寺講堂外，在府宅（見前）、石窟中也有舉行。史葦湘先生論及莫高窟中的賢愚經變屏風畫之語即是，而敦煌民間社邑也有舉行俗講者。P.2032背面社司轉帖云：“麪三斗五升，油升半，粟二斗，納乾元寺，散講局席用。”社邑間多有辦春座局席者，P.3286背面社司轉帖：“右緣年支春座局席，次到主人張醜子家送納。”P.3145社司轉帖：“右緣年支春座局席，次至曹保奴家。”春座局席者乃爲常例，其中俗講的舉行或也同之。

變文中，明確可知演于敦煌的有《張議潮變文》、《張淮深變文》、《破魔變》。而由敦煌人抄寫的有《漢將王陵變》（P.3627（2），後題）、《大目乾連冥間救母變文》（P.2319，後題）、《頻婆娑羅王後宮彩女功德意供養塔生天因緣變》（P.3051，後題），它們于敦煌演出的可能性也較大。就全部講經文及變文的文本而言，它們之中也必有不少在敦煌宣演過。而S.4417與P.3849所載俗講儀式，或爲俗講之實録，或作俗講規範用，也都説明着俗講在敦煌的盛行。概言之，俗講及變文在敦煌的展開，是敦煌深厚的佛教氣氛，及唐代佛教世俗化大潮下敦煌庶民佛教興盛的結果。而相對穩定的社會環境，又爲其順利發展提供了有力的外部保障。

三、變文中的中原情結

敦煌自古因地理位置的特殊性，屢受異族沖擊。在這樣的憂

① 《變文的南方源頭與敦煌的唱導法匠》，《華學》第1期，1996年第156頁。

患環境中，積澱、培養起來的是敦煌民衆濃厚的民族意識和强烈的漢文化的認同感，對中原王朝在精神上的依附與歸向，成爲敦煌民衆心靈世界的主旋律之一。建中二年至大中二年（781～848），敦煌爲吐蕃佔領，其與唐土的聯繫隔絶，但文化上的無形臍帶仍未被割斷。由竇夫子撰于己未年（開成四年，839）的P.4638《大番故敦煌郡莫高窟陰處士公修功德記》云：

> 屬以五色慶雲，分崩帝里；一條毒氣，扇滿幽隱。江邊亂踏於楚歌，隴上痛聞於豺叫。梟聲未殄，路絶河西。燕向幕巢，人傾海外。羈維板籍，已負蕃朝。歃血盟書，義存甥舅。熊羆愛子，拆襁褓以紋身；鴛鴦夫妻，解鬟鈿而辮髮。豈圖恩移舊日，長辭萬代之君；事遇此年，屈膝兩朝之主。

文中喻吐蕃爲毒氣、豺叫、梟聲，這種文化上的優越感和政治上的屈辱地位形成强烈反差，令敦煌民衆痛心疾首。其對中原文化的宗仰感和歸向欲在陷蕃的七十年中，及歸義軍時期，都成爲不斷的渴望與熱情的呼喚。這些在變文中也有所反映。

敦煌變文中，其中原情結也反映在題材上。變文中有很多是取材于漢代史實的，如《漢將王陵變》、《李陵變文》、《王昭君變文》、《前漢劉家太子傳》。這些變文有一個共同的主題，即表現對漢王朝的忠誠。它們與唐人自擬爲漢人的情況是一致的。如則天垂拱元年（690）泉獻誠奏言："陛下令選善射者，今多非漢官，竊恐四夷輕漢，請停此射。"[1]《李陵變文》中李陵無奈降

---

[1] 《資治通鑑》卷204《唐紀二十》，第14册第6470頁。

敵，發誓“須運不策之謀，非常之計，先降後出，斬虜朝天”；《王昭君變文》中昭君自處蕃邦，而心屬漢土的堅貞；《王陵變文》中王陵母子順從天道，忠于漢王的義舉；以及《前漢劉家太子傳》太子受“先多受漢帝恩德”的張老的協助，最終光復漢朝的故事，都反映了這一主題。這些變文在敦煌地區的流傳，曲折反映了當地民衆處在外族統治或或圍迫之下，而心繫漢土，對中原王朝的宗仰和歸慕之情，爲其中原情結的突出表現。史葦湘先生也指出，爲莫高窟後期藝術中的重要內容，出自《賢愚經》卷十《須達起精舍品》的勞度叉鬥聖變相畫，及其相應變文《降魔變文》，也是張議潮率沙州民推翻吐蕃統治，回歸大唐時，民衆喜悅興奮心情的反映[①]。

《張淮深變文》中直接描繪了敦煌民衆歸心大唐的情形，其敘唐使至沙州授張淮深爲尚書，下言：

> 尚書授敕已訖，即引天使入開元寺，親拜我玄宗聖容。天使睹往年御座，儼若生前。嘆念敦煌雖百年阻漢，没落西戎，尚敬本朝，餘留帝像。其於（餘）四郡，悉莫能存。又見甘、凉、瓜、肅，雉堞彫殘，居人與蕃醜齊肩，衣着豈忘於左衽。獨有沙州一郡，人物風化，一同內地。

敦煌陷蕃之年仍虔誠供養玄宗聖容，保持漢家文化風俗，無怪乎“天使兩兩相看，一時垂泪，左右驂從，無不慘愴”。這是敦煌民衆忠心唐室，堅持民族意識和文化的最爲直接、明顯的展示與表白。

① 《關于敦煌莫高窟內容總録》，《敦煌莫高窟內容總録》第 194 頁。

第八章　變文的敘事藝術

變文接受着史傳文學傳統、佛教文學傳統、民間口頭文學傳統的影響，在敘事藝術上，由此形成自己的特點。

第一節　口頭文學特徵

作爲流行于民間的口頭文學，變文的這一身份特徵也反映于它的敘事藝術上。

一、敘事時間

佛教變文和世俗變文作爲講唱文學的性質是相同的。講唱者在表演中面對聽衆，這一特點及口頭文學相對于書面文學的短暫存在性，要求着他必須向聽衆有條有理地交待清故事的來龍去脉，其發生、演變與結果。任何對情節的隱藏或顛倒，在演出時，都有可能混淆聽者對故事的理解，構成接受上的困難，而削弱演出效果。面對面的演出方式，要求着變文按照故事發展在時間上的自然順序，從頭至尾地敘述整個故事的流程，倒敘、插敘等手法，在其中一般不予採用。在敘述時間上，兩類變文都遵循

了縱向順叙的原則。

《伍子胥變文》中，以伍子胥復仇爲綫索，全文叙述了一連串的情節。從楚王奪子媳到子胥父兄被殺，到逃亡，到入吴爲相，到伐楚復仇，直至最後的自刎，其情節發展都是按其時間上的先後順序來叙述，對子胥復仇一事的起因、經過、結局，交待得清楚了然，其中從未插入不在這一時間流程外的情節。《漢將王陵變》中存在兩大故事單元：王陵斫營和陵母死節。變文總是先叙述完一方的情況後，再轉叙另一方的情況，而它們在時間上又存在着明顯的先後順序。變文叙王陵斫營後，接述項羽憤怒，從鍾離末出計捉拿陵母。後事正是前事所致結果，時間上先後分明，邏輯上也是因果可辨。變文下言陵母被捉，及在楚營的遭遇，繼有盧綰入楚，王陵因其而知悉前事。這些情節也都是嚴格以時間爲序來叙述，它排除了在同一時間範圍内展示兩種以上情節的可能性。以陵母自刎情節爲例：

辭王已了，走出軍門，不經旬日，便到兩軍界道。王陵眼潤（瞤）耳熱，暫請盧綰入楚。陵親若在，入楚救其慈母；陵母若無，共大夫却歸漢朝，伏事聖體之君。陵母見送書盧綰却迴到來，恐怕兒來。兒若到來，兒又死，母亦死，交盧綰却報王陵。陵母於霸王面前，口承修書招兒。霸王聞語，龍顔大悦："陵母招兒，何用咨陳？""不用别物，請大王腰間太哥（阿）寳劍。""但緣招兒，要寡人寳劍，作何使用？""前後修書招兒，兒並不信，若借大王寳劍，卸下一子頭發，封在書中。兒見頭發，星夜倍程，入楚救母。"霸王聞語，拔太哥（阿）寳劍，度與陵母。陵母得劍，去霸王三

> 十余步："為報我王知。"陵母遂乃自刎身終。

不足兩百字的篇幅中，各個情節在時間上的先後順序十分清晰。王陵探母與陵母自刎兩大情節通過盧綰這一中介，聯繫了起來。

《李陵變文》中分寫李陵與其妻母兩方遭遇。與《漢將王陵變》同，它們在時間上有先後，在邏輯上爲因果。這種以自然時間爲序的敘述方式，在世俗變文與佛教變文中都是如此。情節在時間上的先後決定着它們在敘述中的先後。在順序的敘事中，即或有對前面情節的再述，也是發生于人物的話語、心理活動中。《大目乾連冥間救母變文》中，在目連見到其父時有一段關于往事的對話：

> 目連白言長者："貧道小時，名字羅卜。父母亡沒已後，投仏出家，剃除須發，號曰大目乾連，神通第一。"長者見說小時名字，即知是兒。"別久，好在已否？"羅卜目連認得慈父，起居問訊已了，"慈母今在何方，受於快樂？"長者報言羅卜："汝母生存在日，與我行業不同。我修十善五戒，死後神識得［生］天上。汝母平生在日，廣造諸罪，命終之後，遂墮地獄。汝向閻浮提冥路之中，尋問阿娘，即知去處。"

同樣的內容在變文開始已向聽衆交待。但它在這裏的重現却不能視爲倒叙，它是情節自然發展的一部分，是符合目連父子見面的實際情形的。通過人物對話而予以重現，與叙述時間上的順序性是不冲突的，情節間仍爲自然順序關係。這在《漢將王陵變》、

《破魔變》、《醜女緣起》中也有存在。

由情節發展的自然順序，決定其敘述時的先後順序。文本中相鄰的兩個情節，後者或爲前者之果，或爲其順承發展，這種直綫、順序的敘事時間模式在變文中佔主導地位，它有着史傳傳統的影響。從編年體到紀傳體，在敘事上基本都採取了以時間爲序的方式。但變文畢竟主要流行于民間，正統文學的影響不是主要的，它最終還是由其講唱藝術的身份所決定。以時間爲序來敘事，有利于表演者清楚有序地展示故事全貌，予聽衆以完整印象。它符合着説唱的實際狀況和要求：聽衆注意力的集中有賴于對故事發展的清楚把握；敘述者需要隨時調動聽衆興趣，引導其思路。跳躍的、不連貫的敘事不僅不利于表演者自身的發揮，而且口語表達的稍存即逝在展示兩件時間順序上不相連的事件時，也易使聽衆聞後忘前，在頭腦中不能理順故事的發展脉絡，造成混亂。這些決定了變文敘事上直綫順敘的特點。這一特點也爲後來的講唱文學所共有，其中當有變文的影響。

二、敘事角度

敘事角度對變文來説，主要是要適應演出，即聽衆的需用。變文演出與聽衆乃直接交流，其效果是當下的。它要求表演者選擇恰當的敘事角度，以便于聽衆接受。變文在此形成了第三人稱全知全能的敘事角度。它可使敘事者獨立于故事之外，以旁觀者的姿態洞察一切，通過人物行動來展現整個故事。在變文演出中，它便于敘述者向聽衆交待故事的細微、關鍵處，根據聽衆的反應，及時調整敘述，對人、事作出主觀評價，引導聽衆的情緒和注意點。全知全能的角度則便于展示故事的全貌，對故事節奏

作全局把握，控制表演進程。在變文演出中，表演者也是整個局面的主宰者，第三人稱叙事與全知視角是一致的。

變文作爲口頭文學，在演出中，聽衆幾乎剥奪想像的時間和機會，他所知道的就是叙述者所講述、傳達的。第三人稱、全知全能的叙述角度在此成爲必須。叙述者在變文中，無所不在，無所不知，他君臨一切，知曉并掌控着所有的人物、情節。這一角度的采用，使得變文能揭示出人物隱秘的心理和行爲。《王昭君變文》云：

> 昭軍（君）一度登千山，千迴下淚。慈母只今何在？君王不可追來。當嫁單于，誰望喜樂。良由畫匠，捉妾陵持。遂使望斷黄沙，悲連紫塞，長辭赤縣，永别神州。虞舜妻賢，啼能變竹。玘梁（杞良）婦聖，哭烈（裂）長城。乃可恨積如山，愁盈如海。

又，《降魔變文》有：

> 舍利弗收心入定，斂念須臾，觀此園亭，盡無過患。過去百千諸佛，皆曾止住其中，説法度人。

昭君、舍利弗的這些心理、行爲，旁人自不得知曉。而叙述者却可凌駕于所有的人物和聽衆之上，知曉屬于故事範圍内的一切細節，將之都詳盡地展示給聽衆。

第三人稱全知叙事情况下，叙述者是隱藏的，而又無所不在的。變文的叙述者通過視角的轉换，由不同人物的所見所聞，所

思所行，來展示故事的方方面面。這種視角流動構成全知叙事，在變文中是普遍的。《李陵變文》云：

> 其時李陵忽遇北風大吼，吹草南倒。單于道：“漢賊不打自死。”左右聞言：“大王，漢賊不打，如何自死?”單于人從後放火，其煙蓬悖，熾焰蒸天。“大將軍，後底火來，如何勉（免）死? 李陵問：“火去此間近遠?”左右報言：“火去此間一里。”“軍中有火石否? 急手出火，燒却前頭草，後底火來他自定。前頭火着，後底火滅。”

這裏視角的轉换從單于到其左右，到李陵與其兵衆，是多樣化的。而它有利于對事件的全貌的展示。《降魔變文》云：

> 勞度叉忽於衆裏，化出一頭水牛。其牛乃瑩角驚天，四蹄似龍泉之劍；垂斛（胡）曳地，雙眸猶日月之明。喊吼一聲，雷驚電吼。四衆嗟嘆，咸言外道得强。
>
> 舍利弗雖見此牛，神情宛然不動。忽然化出師子，勇鋭難當。其師子乃口如谿谿，身類雪山，眼似流星，牙如霜劍，奮迅哮吼，直入場中。水牛見之，亡魂跪地。師子乃先懾（攝）項骨，後拗脊跟，未容咀嚼，形骸粉碎。帝王驚嘆，官庶忙（茫）然。六師乃悚懼恐惶，太子乃不勝慶快處，若為……

變文叙述各人情狀，從六師、舍利弗，一直到帝王、太子、官庶，將所有人物都納入叙述範圍中，正是通過各個角色的視角的

轉換，來實現這種全景式的描繪的。

概而言之，無論是佛教變文，還是世俗變文，爲適應表演的需要，都采用了第三人稱、全知全能的叙事模式。叙述者作爲高于所有人物和聽衆的觀察者與知情者，始終地支配着故事的叙述進程。將每一人物、細節，都納入其觀察下，通過掃瞄一切的流動視角，展示情節的發展、變化。叙述者知曉着故事的全部内容，并將之傳達給聽衆。叙述者所知曉的，與他所傳達的，聽衆接受的，到演出的最後階段通常應當是相等的。

三、叙事結構

變文在叙事結構上一般是以情節爲中心，來謀篇布局的。這是由變文口頭文學的身份决定的。講唱中，聽衆最感興趣的是情節，其生動性、曲折性是演出成功的關鍵。在情節内在的綫索上，變文多取綫性結構，即以一種矛盾冲突來貫穿于所有的情節之間。《伍子胥變文》的矛盾冲突集中于伍子胥的復仇之上，《王昭君變文》爲昭君眷戀家國與現實的矛盾；《李陵變文》是李陵愛國，却不得不叛國的矛盾；《破魔變》爲佛與魔王間圍繞成道一事的矛盾；《降魔變文》爲六師與舍利弗鬥法的矛盾。這些變文的情節無疑都是圍繞着這些内在綫索來安排的。

在以情節爲結構中心的前提下，變文都取單體結構，在一個主題下，串連起諸多情節單元，這些情節單元是主人公完成其故事的有機組成部分。一篇變文，只講述一個故事，它可以有很多情節，但不允許有偏離主綫的情節的加入，不容納兩個以上自成一體的獨立故事見于其中。《李陵變文》中從李陵率軍與匈奴苦戰，到無奈降敵，到妻母被殺，李陵控訴其冤，所有的情節都處

于同一時間流中、同一因果鏈上，爲李陵悲劇命運的組成部分。《降魔變文》中，須達長者爲子求媳，求造精舍，與太子由爭吵到合力供佛，及六師不服，所有這些情節都是舍利弗與六師鬥法的前奏，它們直接促成了後者的發生。在時間和邏輯上，都爲統一的整體。《大目乾連冥間救母變文》中容納了很多的情節：

目連坐禪——天宫訪尋——初入地獄——見閻羅王——過奈河——見五道將軍——訪諸地獄——求佛佑護——入阿鼻地獄——母子相遇——如來救拔——母墮餓鬼道——設盂蘭盆——青提超生為狗——還復人身

在這些繁複的情節中，救母是其明確主綫。所有人物及其活動都圍繞它發生，是爲目連救母過程的一部分，這裏仍只有一個故事。看上去較特殊的是《漢將王陵變》，這裏似有兩個故事：前半爲王陵斫營，後半爲陵母就義。因而存在着王陵與楚軍、陵母與楚軍兩個矛盾。但這些矛盾都從屬于一個中心矛盾，即忠君與孝親的矛盾。陵母與楚軍的矛盾實際上是王陵與楚軍矛盾的自然延續，陵母就義爲王陵斫營的後果，拋開前者，它是突兀的。兩者間的因果聯繫及自然順序，决定了它們屬于一個故事的兩個階段。

變文在叙事結構上，采用以情節爲中心的單體結構，很大程度上，仍然是爲了演出需要，在一定時間內，表演者必須向聽衆講述一完整故事。變文的叙述一般都完成于一次演出中，它不允許表演者横生枝節，穿插别的話題（故事）。在屬于講唱文學初創階段的變文中，完整連貫的故事是演出成功的保證。它不僅利

于聽衆接受故事，也利于叙述者抓住故事主脉，有條不紊地叙述之。變文的這種叙事結構，降低了叙述和理解上出現混亂的可能性。以情節以外的因素來結構故事，在其中安置多條綫索，在書面文學中，因爲可反復閲讀和聯想，對接受不會造成多大影響。但在以聲音爲中介的變文演出中，面對欣賞水平多爲一般的聽衆時，變文的這種叙事結構，其連貫、完整性，就有着巨大優勢。作爲流行于民間的口頭文學，接受者文化層次的相對低下，口頭文學的自身特點，决定着變文演出中情節成爲第一要素。情節的生動性、清晰性、連貫性，是變文演出成功，爲聽衆欣賞的有力保障。變文在叙事時間、角度、結構上的特點，都適應着這種需要。

四、叙事干預

變文的演出，是叙述者與聽衆面對面的交流過程，這也是一極爲情緒化的過程。聽衆在演出中將隨時、直接地對變文中的人物、情節，表達、流露自己的看法和情緒，叙述者在此必須保證變文中傳達的觀念、意識與聽衆相一致。因而變文的講唱者必須隨時根據聽衆的反應，對叙述中的内容作干預，調節故事的節奏，引導聽衆的情緒，代表聽衆對故事中的人、事作出道德評價。這種叙事干預，使變文帶有明顯的説唱藝術的風格標記。

(一) 指示性話語

變文的叙述者作爲叙事進程的控制者，有能力并有義務在叙述的轉折變化處，面向聽衆，提請注意。在變文中，它主要表現爲入韵套語的設置。"……處，若爲陳説"、"當爾之時，道何言語"，這些套語經由叙述者説出，一方面，它提示着聽衆觀看與

變文配合的圖畫的内容；另一方面，它也表示着吟唱韵文的開始。這種表演上的指示性話語廣泛存在于變文中，它與叙事本身在内容上無關聯，但却是表演上的重要一環。

（二）評價性話語

爲了迎合聽衆的心理訴求，獲得其情感共鳴，變文中常按照民間一般的道德觀、價值觀，對相關的人與事作出判斷和評論。在變文這樣的口語文學中，叙述者是需要向聽衆表明自己在觀念、意識上與他們的一致性。這對于增强變文的演出效果來説，是十分有利和必要的。而其全知全能的叙事角度，也賦予了表演者這樣的機會與權力。評價性話語在變文中或隱或顯，是常見的。《李陵變文》叙李陵降敵前事云：

（陵軍）於是獲收珍寶，脱下翻（幡）旗，埋着地中，莫令賊見……李陵弓矢俱無，勒轡便走，搥凶（胸）望漢國，號咷大哭。赤目明心，誓指山河，不辜負漢家明主。

文中稱突厥爲賊，漢土君主爲明主，已隱含着叙述者的評價，儘管這種評價是不明顯的。同文叙漢武帝誅陵妻母：

武帝聞之，忽然大怒，遂掩（閹）司馬遷，并陵老母妻子於馬市頭付法，血流满市，枉法陵母，日月無光，樹枝摧折。

武帝誅殺李陵妻母，被稱爲“枉法”，這顯然是叙述者的主觀評價。但以上的情況其評價都是隱含的，嚴格説來并非評價性話

語。這種評價在《王昭君變文》中表露得更爲明顯，變文在叙述王昭君出塞，所見突厥風俗後有言：

> 夫突厥法用，貴壯賤老，憎女愛男。懷鳥獸之心，負犬戎之意。

這些語句在叙事進程中，顯得突兀，正是叙述者對突厥的直接評價。同文叙昭君得病云：

> 單于不知他怨，至夜方歸。雖還至帳，卧仍不去（起）。因此得病，漸加羸瘦。
>
> 單于雖是蕃人，不那夫妻義重，頻多借問。

言“單于雖是蕃人，不那夫妻義重”，也是叙述者對單于對昭君情感的整體評價。下言昭君命終爲：

> 從昨夜已來，明妃困頓，應為異物，多不成人。單于重祭山川，再求日月，百計尋方，千般求術。縱令春盡，命也何存。可惜□□（明妃），奄從風燭。故知生有地，死有處。恰至三更，大命方盡。

“縱令春盡，命也何存”，是叙述者對單于多方救治的評價，指出其徒勞無用。下更從昭君命終一事，得出“生有地，死有處”的結論。叙述者多次打斷叙事進程，直接插入發表自己的意見。這些是爲評價性話語。《張淮深變文》中也有此類情況，該變文有

言:

> 天使既發，分袂東西。尚書感皇帝之深恩，喜朝廷之天遇。應是生降迴鶻，盡放歸迴。首領蒼遑，咸稱萬歲。豈料蜂蝎有毒，豺性難馴，天使纔過酒泉，迴鶻王子領兵西來，犯我疆場。

以蜂蝎、豺喻回鶻，也正是叙述者對其反復無常，侵擾邊疆的痛切評價。《舜子變》有言:

> 當時舜子將父母到本家庭。瞽叟泣曰:"吾之孝［子］!"不自斟量，便集鄰里親眷，將刀以殺後母。

叙述者評價瞽叟殺舜後母之行爲"不自斟量"，魯莽之舉。《破魔變》記魔王兵敗後事云:

> 魔王見此陣勢似輸，且還抽軍，迴歸天上。不察自家力劣，輒擬惱害如來。忿怒之情，尚猶未息。

在這裏，叙述者乃直接向聽衆點明魔王欲鬥害如來純屬不自量力。同文叙魔女變醜後哀求佛換回舊容:

> 佛以慈悲廣大，大願赴從，捨放前愆，許容懺謝。與舊時之美質，轉勝於前；復婉麗之容儀，過於往日。

稱“佛以慈悲廣大，有願尅從”，是叙述者從佛恢復魔女容貌一事，推廣開來，對佛的評價。在《降魔變文》中，言太子知曉須達設計買園，憤慨不平，欲訴于國王，乃云：

其時為法違情，不懼亡軀喪命，君臣兩競，各擬見王。

對于須達長者設計買園一事，叙述者從其本心所在，指出其本意是在向佛求法，值得原諒。《大目乾連冥間救母變文》中，叙目連所見阿鼻地獄種種慘狀後，有言：

饒君鐵石為心，亦得亡魂膽戰處……

這是叙述者直接向聽者評判，誇耀地獄的凶險。這些話語與情節本身并非緊密聯繫，但在演出中是易引起共鳴的。變文中評價性話語的出現，是講演者權威的一種表現。它要求着叙述者與接受者在評判傾向、標準上的一致，從而拉近了雙方的距離。這是表演者控制叙事進程和現場氣氛的手段之一，它也爲後來的講唱文學襲用。

（三）説明性話語

現場聽衆對當前内容的理解建立在接受前面内容的基礎上，演出的現時性與連續性則給予他們很少推敲的機會。演出者必須讓聽衆理解他講述的一切，在聽者可能不明白處，作解釋、説明，提供、補充信息，避免誤解與疑惑。變文的説明必須是現時、當前的。它不像書面文學一樣，可反復閲讀、推敲。在臨場表演中，説得明白，清楚，是其最低要求。《伍子胥變文》述及

子胥，占卜見外甥來追，有言：

> （子胥）行得二十餘里，遂乃眼瞤耳熱，遂即畫地而卜，占見外甥來趁。用水頭上攘（禳）之……呪而言曰：“捉我者殃，趁我者亡，急急如律令！”子胥有兩個外甥——子安、子永，至家有一人食處，知是胥舅，不顧母之孔懷，遂即生惡意奔逐。

前文已言外甥來趁，後補充說明子胥外甥的情況，以爲下文的敘述作鋪墊。下文言伍子胥領吴軍伐楚，“欲至楚邦”，也對楚國當時君王作了説明，“楚王不幸早亡，立太子昭王，知其軍國”。變文説到吴王夜夢：

> 吴王即遣子胥解夢。其子胥上知天文，下知地理，中知人情，文經武緯，一切鬼神，悉皆通變。吴王即遣解夢。

中間“其子胥……悉皆通變”等語，顯然是敘述者插入解釋吴王遣子胥解夢的理由。故解釋之後，還不忘總結、重復一句“吴王即遣解夢”。《舜子變》末尾云：

> 父放母命以後，一心一肚快活，天下傳名。堯帝聞之，妻以二女，大者娥皇，小者女英。堯遂卸位與舜帝。英生商均，不肖。舜由此卸位與夏禹王。

變文言舜傳禹位一事，與故事本身無關，屬于補充說明。

在佛教變文中，也存在着説明性話語。《八相變》述如來出浴熙連河，登草座悟道，四天王供奉，有言：

> 又感四天王掌鉢，來奉於前，併四鉢納一盂中，可集六斗三升。三斗者降其毒，六升者，則六波羅蜜因是也。既備功圓，便能至聖。

六斗三升，聽衆在這裏能聯想到的只可能是它的計量含義。至于它的宗教意義，就必須由叙述者予以闡釋，才能明白。《降魔變文》記須達問護彌説佛，感悟震動：

> 須達多生善習，曾親近於佛僧，忽聞説佛之名，體上汗流陌目。

在述其情狀前，加上對他從前即有向佛之習的補充説明，描述起來就不會顯得突兀，比較可信。同文述須達與太子立契買園事云：

> 須達應時順命，更無低昂，當處對面平章，立地便書文契。多著保證，重置悔罰。恐太子之改張，剋先心而不遂。應時便開庫藏，般出紫磨黄金。

"恐太子之改張，剋先心而不遂"，在這裏，是叙述者對須達迫不及待地立約、踐約的内在心理的揭示。下文言須達尋找舍利弗，問訊九牛小子：

小子曲躬，啓言阿翁："昨日驅牛逐草，偶至七里澗邊，見一秃頭小兒，身披赤色之衣，樹下端然坐睡，不知是何色類？阿翁自往看之。"長者聞説，即知委是本身。在此國内之人，更無剃頭之者。

聽衆在這裏，對須達一聽到九牛小子的話，就知道所言是舍利弗，顯然會覺得有點不可思議。叙述者遂不失時機地向聽者解釋其原因，是因爲"在此國内之人，更無剃頭之者"，這一情節由此合情合理了起來。

説明性話語的出現，是變文作爲講唱文學的特徵之一。它是叙述者權威的體現，也是保障聽衆順利接受，演出有序進行的手段之一。後來的講唱文學乃至小説多有這一特點。

（四）自問自答

在變文演出中，表演者針對聽衆可能産生疑問、混淆的地方，也預先設問，自問自答，以預先提供答案，消除聽衆理解、接受上的障礙。其作用類于説明性話語。《降魔變文》中對舍利弗化金剛事乃云：

舍利弗雖見此山，心裏却無畏難。須臾之頃，忽然化出金剛。其金剛乃作何形狀？其金剛乃頭圓像天，天圓只堪為蓋。足方萬里，大地纔足為鑽。

這裏叙述者乃就聽衆可能感興趣的地方，提出問題，自己解答，對金剛形像作了描繪，下文于舍利弗以金剛破六師所化寶山後，

又言：

> 于時帝王驚愕，四衆忻忻。此度既不如他，未知更何神變？

這裏提出疑問，設置懸念，可引起聽衆的注意和興趣。變文下面的情節自是對這一疑問的解答。《八相變》述泥神參拜釋迦太子云：

> 大王道："聖者尋常多操（躁）惡，今日拜禮甚人？"泥神道："不是禮拜大王，禮拜大王太子。"何故？太子有三十二相，八十種好，項背圓光，紫磨金色。在家作轉輪王位，出家定證佛身，所以禮拜。

敍述者在這裏對敍事進程稍作停頓，自行向聽衆解釋了泥神禮拜太子的緣由。使聽衆對故事内容有透徹的理解。《大目乾連冥間救母變文》敍目連成道事有言：

> 當時目連於雙林樹下，證得阿羅漢果。何為如此？準《法華經》云：窮子品先受其價，然後除糞，此即是也。先得阿羅漢果，後當學道。

這是通過一問一答，引經據典，對目連成道作出解釋。《醜女緣起》也云：

佛在之日，有一善女，也曾供養羅漢，雖有布施之緣，心裏便生輕賤。不得三五日間，身死有何靈驗？此女當時身死，向何處託生？

於波斯匿王宮内托生，此是布施因緣，得生於國王之家。輕慢賢聖之業，感得果報，元在於我大王夫人。

纔生三日，進與大王。大王纔見之時，非常驚訝。世間醜陋，生於貧下。前生修甚因緣，今世形容轉差。

這裏代聽衆，對善女託生之處，乃所受果報，提出疑問，一一解答。變文中自問自答之語的存在，實際上是敘述者設身處地，代聽衆就他們不清楚的地方，提出問題。這種角色的雙重化，是敘述者權威的一種體現。通過它，敘述者也對敘事節奏、臨場氣氛，作出有效的調控。它也是口頭敘事文學的特徵之一。

（五）人物腔調的模仿

變文中在人物説話之前，一般都有“××道”、“××言”之語，指明其説話者。但也有不存在這些指示性語言的，而且這一情況常常發生在人物的對話之中。《漢將王陵變》云：

陵母於霸王面前，口承修書招兒。霸王聞語，龍顏大悦：“陵母招兒，何用咨陳？”“不用別物，請大王腰間太哥（阿）寶劍。”“但緣招兒，要寡人寶劍，作何使用？”“前後修書招兒，兒並不信，若借大王寶劍，卸下一下子頭發，封在書中。兒見頭發，星夜倍程，入楚救母。”

陵母與項羽的這段對話，全無指示説話者，在書面中自可如此，

但在口頭表演中，聽衆則不易分辨先後的說話者。只能是表演者拿腔捏調，模仿人物的口吻，聽衆才易辨清、了解。變文文本中的這一情況，正說明着其演出中模仿人物腔調的存在。《大目乾連冥間救母變文》有：

> 其時青提夫人在弟七隔中……不敢應聲。獄主更問："弟七隔中有青提夫人已否?""若看覓青提夫人，罪身即是。""早個緣甚不應?""恐畏獄主更將別處受苦，所以不敢應獄主。"

其情況與上文一致。《李陵變文》中也有之。

指示性話語、評價性話語，等等，見于變文，是變文作爲口頭文學的重要特徵。由此，敘述者支配着敘事進程，保持與聽衆的雙向交流。與前論變文的敘事特徵同，它們的形成很大程度上，是由變文口頭演出的屬性所決定的。它使變文作爲說唱技藝的文本在敘事藝術上，與書面敘事文學區別了開來。

第二節　對史傳傳統的繼承與突破

有關變文與史傳傳統的關係，主要是就世俗變文而言。佛教變文由于題材及其宗教屬性，受史傳傳統影響相對要弱，世俗變文則與之關係密切。史書在中國古代敘事文類中地位尊高，小說等敘事作品在很大時期內被視爲史之餘，處附屬地位。而由史書所代表着的敘事傳統，即史傳傳統對其他敘事文類影響巨大。變文敘事時間、角度上的特點，即當受到了史書的影響。需指出的

是變文産生并流行于民間，受包括正史在内的社會精英文化的影響相對要弱，變文受史傳傳統的影響應保持在一定範圍内，有繼承，也有突破。

一、對史傳傳統的繼承

在叙事時間、叙事角度外，還可以從下面幾個方面見到史傳傳統對世俗變文的影響。

（一）題材的歷史性

敦煌遺書中的世俗變文，除了《張議潮變文》、《張淮深變文》是取當代發生的事件爲題材外，其他幾篇《伍子胥變文》、《漢將王陵變》、《王昭君變文》、《李陵變文》、《舜子變》、《前漢劉家太子傳》，都與史書有着一定的聯繫。它們的最初根源大多在史書，是以史書的記載發展、推衍而成的。變文的作者在題材的選擇上，表現了一致的歷史取向。變文中的主要人物、主要情節框架，仍然或多或少地體現着史書的根子。變文的這一題材取向符合着中國古代社會重史的一貫傾向。變文在叙事上，而然地受到史書所負載着的史傳傳統的影響。

（二）溯源式開場

無論是編年體史書，還是紀傳體史書，在涉及某一人、事時，大都對人物的各種情況（籍貫、出身等等）、事件的緣由，作出交待。世俗變文與之相似的是，在其開場中，多半將話頭伸展至當前事件之前的過去，迴溯事件的歷史背景、來龍去脉，形成弘大氣勢與深厚底蕴。《伍子胥變文》開篇云：

昔周國欲末，六雄競起，八□諍侵。

南有楚國平王，安仁治化者也。王乃朝庭萬國，神威遠振，統領諸邦。外典明臺，內挺宮殿。

這裏詳細交待了伍子胥故事發生的歷史背景。《漢將王陵變》開篇云：

憶昔劉項起義爭雄，三尺白刃，撥亂中原。東思禹帝，西定强秦。鞍不離馬，甲不離身。大陣七十二陣，小陣三十三陣，陣陣皆輸他西楚霸王。

這裏交待了王陵斫營的背景，從漢軍屢敗的情況出發，聽衆也更能理解王陵斫營的意義。《舜子變》開端云：

姚（堯）王里（理）化之時，日洛（落）千般祥瑞。舜有親阿娘在堂，樂登夫人便是。樂登夫人染疾在床，三年不起。

變文于此時舜所處時代狀況，及家庭情況，由大及小，都作了說明，也爲故事發展提供了懸念。《前漢劉家太子傳》開端也云：

昔前漢欲末之時，漢帝忽遇患疾，頗有不安，似當不免，乃遺囑其太子："汝緣年少，或若治國不得，有人奪其社稷者，汝但避投南陽郡。彼先有受恩之人，必合救汝。"

這裏交待清了故事發生的時代、緣由，也爲故事以後的發展埋下

了伏筆，指明了方向。

世俗變文溯源式的開場，基本上交待清楚了故事發生的時間、地點、人物和起因，爲情節的展開作好了鋪墊，也爲聽衆了解故事提供了必要的背景知識，使之對故事能從更大的歷史範圍内進行把握，更深入地理解故事的緣起和意義。歷史性的背景，使故事的内涵深厚了起來，人物形象在此前提下，具備了凝重的歷史感。溯源式開場，在另一方面，也是叙述者表明其所説有所依憑，不是空穴來風的一種手段。由此在聽衆面前，進一步樹立了叙述者的權威，加强故事的可信性。其意義與變文中的徵實手法是一致的。

（三）徵實

史書講究實録，每一事件、人物的記述，都力求窮搜材料，獲得各個環節的有力證據，特别是在有關的時間、地點上，大多有具體、明確的説明。變文的叙述者爲了顯示其權威，有時也如史書一般，煞有介事地舉出各種相關證據，來説明其有據可循和“真實性”。《伍子胥變文》云：

> 子胥尋覓父兄骸［骨］不得，立樹乃作父兄，於今見在亳州境内東南一百二十里有餘。後世莫知，今城父懸（縣）是也。

叙述者在這裏蕩開一筆，以今附古，不但增加了故事的可信性，而且拉近了故事與現實、聽衆間的距離，給後者以真實感和親切感。《王昭君變文》在述昭君死後，也有言：

故知生有地，死有處，可惜明妃，奄從風燭，八百餘年，墳今上在。

其用意也與上面相同。在變文中，也有引用前人的詩文，來説明當前敘述的內容的。如《李陵變文》寫李陵軍中擊鼓不響，下云：

（李陵）嘆之未了，從弟三車上，有三條黑氣，向上冲天。李陵處分左右搜括，得兩個女子，年登二八，亦在馬前，處分左右斬之，各為兩段。其鼓不打，自鳴吼喚。庾信詩云："軍中二女憶，塞外夫人城。"更無別文，正用此時。

這是利用古人的記述來補充説明自己講的內容，加强敘述的權威性和可信度。《前漢劉家太子傳》在敘述完故事之後，有言：

故語云："南陽白水張，見王不下床。"此之事也。

這是用俗語補充有關情況，證明所講故事的確鑿性。

二、變文對史傳傳統的突破

變文敘事上受史傳傳統影響是明顯的，同時它對之也有所突破，這種突破是巨大的。

（一）心理描寫

史書主要通過人物的行動來刻畫其性格，塑造形象，于心理、景物上描寫多爲薄弱。而變文中，對于行動中人物心理活動

及外在環境的描述，則爲細致、翔實，成爲塑造人物重要方面。《王昭君變文》中正是通過昭君以來自白，來揭示其眷戀家國，痛苦無奈的內心冲突：

昭君一度登千山，千迴下淚。慈母只今何在？君王不見追來。當嫁單于，誰望喜樂。良由畫匠，捉妾陵持。遂使望斷黃沙，悲連紫塞，長辭赤縣，永別神州。虞舜妻賢，啼能變竹；玘梁（杞良）婦聖，哭烈（裂）長城。乃可恨積如山，愁盈若海。

昭君的愛國戀家情懷在此得到很好的展示，其悲劇性也由此變得深刻了起來。《降魔變文》中也有對人物心理的展示：

六師頻頻輸失，心裏轉加懊惱。今朝怪不如他，昨夜夢想顛倒。面色粗赤粗黃，唇口异常乾燥。腹熱狀似湯煎，腸痛猶如刀攪。"瞿曇雖是惡狼，不襟（禁）群狗衆咬。舍利弗小智拙謀，魯班前頭出巧。者迴忽若得强，打破承前併抄。"

這裏寫六師心理所想，由此刻畫其自大、頑劣的形象，也反襯了舍利弗的神通廣大、佛性高潔，形成鮮明對比。這種心理描寫使人物形象有血有肉，變得更爲豐滿、立體。

（二）景物描寫

變文中也有着大量的景物描寫，它與情節本身結合得很緊密。《李陵變文》云：

武帝聞之，忽然大怒，遂掩（閹）司馬遷，并陵老母妻子於馬市頭付法。血流滿市，枉法陵母，日月無光，樹枝摧折。

對灰暗自然景象的描繪，正是要反映李陵妻母的無辜、冤屈。佛教變文中，我們更可見大量出色的景物描寫。《八相變》中寫到太子出家修行有云：

太子既離皇闕，已赴雪山。顧險嶺之嵯峨，望奇峰之岑峻。乃見千年石蓋，萬歲松蘿，前聖經行之蹤，後佛修行之地。

這裏通過寫景，乃言雪山之聖潔清静，與太子修道的堅心正相映襯。景物與人事的密切結合，與上文相同。《破魔變文》中述魔軍侵逼如來，周遭景物之變幻云：

魔王自領軍衆，來至林中。先鋪靆靉之雲，後降潑墨之雨。方梁檑木，逼塞虚空；捧石擎山，昏蔽日月。强風忽起，拔樹吹沙，天地既不辯（辨）東西，昏闇豈知南北。

景物的黯淡凶險，正反映出魔軍的氣勢洶洶，惡焰萬丈，與下面如來的鎮定自若、輕松化解，構成强烈的對比。《降魔變文》敘須達與舍利弗爲佛覓説法處云：

須達忸怩反側，非分彷徨，煩怨迴車，又出城南按行。去城不近不遠，顯望當途，忽見一園，竹木非常蓊蔚。三春九夏，物色芳鮮；冬際秋初，殘花蓊鬱。草青青而吐緑，花照灼而開紅。千種池亭，萬般菓藥。香芬芬而撲鼻，鳥噪聒而和鳴。樹動揚三寶之名，神鐘震息苦之響。祥鸞瑞鳳，争呈錦羽之暉；玉女仙童，競奏長生之樂。

變文以駢儷筆法，描繪了一個祥和潔净的人間仙境。其用意則在于反映如來的崇高、神聖，非此園不足以居之。下文叙六師與舍利弗鬥法，更多景物描寫。但其共同點仍在于與情節相結合，加入到了情節發展和人物刻畫的過程中。這也是變文景物描寫一貫的特點。

（三）肖像描寫

史書主要通過對人物行動的展示，來刻畫人物，完成故事。人物的肖像一般只有寥寥幾筆，而變文中往往爲濃筆重彩。《破魔變》云：

魔王聞説斯計，歡喜非常："庫内綾羅，任奴粧束。"側抽蟬鬢，斜插鳳釵，身挂綺羅，臂纏瓔珞。東鄰美女，實是不如；南國娉人，酌（灼）然不及。玉貌似雪，徒誇洛浦之容；朱臉如花，謾（漫）説巫山之貌。行風行雨，傾國傾城。人飄五色之衣，日照三珠（銖）之服。

這裏對魔女美貌的展示，與下文如來的不受誘惑成對比，顯示着他的堅貞道心。值得注意的是，其中充斥了典故、套語，無個性

化的展示，這在變文的肖像指寫中也多可見之。因而使之帶上了象徵意義，《前漢劉家太子傳》云：

其張老有一子，夜作瑞夢，見城北十里磻陀石上，有一童子，顏容端正，諸相具足。

格式化的肖像描寫象徵着童子（太子）有帝王之相，爲天命所繫的事實。《醜女緣起》云：

公主見佛至，顏容世無比。髮紺旋螺文，眉如初月翠。口似頻婆果，四十二牙齒。兩目海澄澄，胸前題萬字。

佛相的莊嚴美好的内涵乃是佛性的高潔無上。在變文中對佛相的描繪，大多如此。變文的肖像描寫屬于情節發展的一部分，對人物行動的叙述與肖像描寫相交錯，動静相生，使叙事更顯流暢，充滿情趣，而人物形象也因此更爲豐滿、立體。同時，其格式化傾向對後世民間叙事文學中人物的臉譜化，也有其影響。

（四）語言的通俗化

史書中是很少使用俗語的，即使有也只是偶爾見之，多爲引録。其崇高地位和嚴肅性，要求它以書面語，即文言爲其語言形式。而變文則不同，它是用于口頭表演的，口頭的活生生的語言爲之大量地採用。變文乃充斥着當時的口語、俗語，這一點已廣爲人知，不必贅語。有的地方幾乎全爲俗諺俚詞，《降魔變文》有：

須達啓言丈人："一手何能獨拍？兩手相擊始鳴。一言可以喪邦，差失在毫厘之内。古者一言許諾，重千金而不移。出言易於返（反）掌，收氣難於拔山。豈有先言而不扶（符）於後語。太子出榜，自道賣園。及其折榜平章，即言不賣。"

民間熟悉的語言從故事中、人物口中流出，對于聽衆來説，這是令之感到親切、欣喜的事。他們與故事中人物的距離由此貼近了起來。而叙述者與聽衆間的交流也因此要輕松、熱烈得多。這可以説是由變文的民間身份而決定的對史傳傳統的突破。

（五）對歷史真實性的突破

史書的生命在于真實，變文却在于娱樂性。爲了迎合聽衆，變文須擺脱歷史束縛，對歷史題材改頭换面，更改史實，虚構情節，重設人物關係和因果鏈。吸納奇聞異事，强化故事的奇異性和趣味性，以縮短歷史與現實，作品與聽衆間的距離。首先是對源于史書的故事細節處的改變，使之具體、坐實。在《伍子胥變文》中因而有了佞臣魏陵的出現，伍子胥復仇的結果也有了變化：由史書中的鞭平王屍轉爲劍刺出血的奇異情節，出逃的昭王在變文中也被剜心斬身。這樣增加了故事的浪漫色彩，其快意恩仇也能獲聽衆的共鳴。《漢將王陵變》中劫營者加了灌嬰，有了出計劫陵母的鍾離末。原來項羽禮待陵母改爲苛遇之，這使陵母的形象更爲高大，增加了悲劇意味。《王昭君變文》中，作者改變了昭君的結局，讓其在蕃思念家國而憂傷身亡，突出了愛國的主題，昭君也從哀怨的宫女升華爲愛國念家的堅貞女性，贏得聽衆的尊崇。《李陵變文》則夸大了其奮勇禦敵、無奈而降的事實，

安排了管敢、李叙等歷史上本無的人物，對李陵的降敵和妻母被冤殺作了更合乎情理的解釋。其悲劇性也獲進一步深入。《舜子變》則安排了大團圓的結局，符合民間的欣賞習慣。而言舜念《論語》、《孝經》等，顯然是不符合歷史的，但它却符合着當時民間對讀書的認識。從以上可知，變文對歷史真實的改動，大多迎合了民間普遍的心理需求和欣賞習慣，使情節更爲合情合理，而故事也表現得更爲完整、生動。這是變文貼近民間，受其認同和歡迎的前提之一。在這一點上，變文體現着它的民間屬性。

其次是趣味性情節的加入。情節的趣味性與變文的娱樂性目標和民間屬性是一致的。在情節中添加入一些奇異、饒有情趣的因素，將使故事更爲生動，更能逗引聽衆的興趣。《伍子胥變文》寫伍子胥與其姊相遇，乃云：

> 川中忽遇一家，遂即叩門乞食。有一婦人出應，遠蔭弟語聲，遥知是弟子胥。切語相思慰問，子胥减（緘）口不言。知弟渴乏多時，遂取葫蘆盛飯，并將苦苣為薺（齎）。子胥賢士，逆知阿姊之情，審細思量，解而言曰："葫蘆盛飯者，内苦外甘也；苦苣為薺（齎）者，以苦和苦也。義合遣我速去，不可久停。"便即辭去。

這裏，人物間以隱語的形式傳遞情感，交流心意，富有生活情趣，别致動人。同樣，下文叙子胥與其妻相遇，乃羅列四十多種藥名，來完成人物間的對答。在這裏衆多藥名諧音取意而形成的遊戲意味和趣味性成爲最令人注目處，聽衆將爲人物的機智和這么多令人眼花繚亂的藥名，而興致勃勃，驚嘆擊賞。在這些情趣

盎然的叙述中，反映着民間的天真，有着清新可喜的生命力。《伍子胥變文》叙伍子胥與妻相遇，後者認出了子胥：

> 君作秋胡不相識，妾亦無心學採桑。見君口中雙板齒，為此認識意相當。

而伍子胥采取的對策是：

> 子胥被婦認識，更亦不言："丈夫未達於前，遂被婦人相識。豈緣小事，敗我大儀。"列（烈）士抱石而行，遂即打其齒落。

雙板齒在這裏意義重大，伍妻憑之認出丈夫，子胥又打落它來掩飾身份。這種"自欺欺人"的荒誕情節在變文中被生動地叙述出來，使之充滿情趣，民間氣息濃厚。類似的也見于《漢將王陵變》中，變文言王陵帶三百人斫營，其戰果爲"二十萬人總着刀箭，五萬人當夜身死"，這種不顧真實的誇飾，透露着民間天真好誇的特性。變文中這種趣味性情節還有不少，它們使得歷史故事變得親切、生動了起來。

在變文中，歷史不再是鐵定的事實，其作者從民間的觀念、心理出發，對故事的內容、情節作改頭換面，使歷史在聽衆面前鮮活、生動起來，變得平易近人，而情趣盎然。歷史題材的故事在變文中，不論是其內涵、人物都超越了原來由史書所確定的範圍、性質，而從屬于民間的需要、民間的喜好。民間以自己的方式，闡釋、表現歷史，娱樂功能被加綴于這些歷史故事之中。文

學與史學的分野得到了鮮明的展示。

（六）散韵結合

關于這一點，前文已有論述，不再贅語。需要指出的是，能够熟練地運用這一敘述方式，也爲史書所缺乏。變文中，韵文用于敘述情節發展，寫景狀物，描摹人物的情感活動。它突破了史書以敘述人物行動爲主的結構方式，使情感世界的表達成爲變文的重要內容，在敘事的同時，也具有了濃烈的抒情意味。變文由此成爲故事性與抒情性兼重的敘事文學類型，擺脱了史書重事不重情，對情感多隱晦流露的傳統。

以上我們對變文在敘事藝術上與史傳傳統的關係，作了粗淺的説明。就變文對史傳傳統的繼承而言，它表明着史書所處的主流文化對變文所處的非主流文化自上而下的影響。就其突破而言，變文與史書之間形成了明顯的界限。這種界限，屬于史學與文學、正統文學與民間文學、書面文學與口語文學的區別。而變文的獨特個性就存在于其中。

第三節　敘事套語

作爲主要流行于民間的口頭文學，變文在敘事中常使用一些程式化、格套化的語句，在對人物事態的描繪中表現出相似性。這就是變文的套語現象。這些套語與入韵套語不同，它們本身即是情節發展的一部分，可稱敘事套語。下文言套語者，非標明，一般即指此。

一、變文叙事套語的類型

變文中叙事套語普遍存在。世俗變文與佛教變文的韵文與散文中都有之。爲了方便論述，可分爲單篇套語和多篇套語。

（一）單篇套語

指見于一篇變文中的叙事套語，反復出現，使不同時間、地點的人事表現着同樣的情狀。《伍子胥變文》中有：

> （1）西軍大敗，遍野横屍，干戈不得施張，人人重重相壓。
> 吴之戰士，並總平安，煞楚兵士，横屍遍野。
> 子胥領兵共越兵交戰，殺越兵夫，横屍遍野，血流漂杵。

變文中“横屍遍野”是爲套語。《漢將王陵變》中有：

> （2）其夜，西楚霸王四更已來，身穿金甲，揭上頭牟，返去衙（牙）床如坐，詔鍾離末附近帳前。
> 霸王親問，身穿金甲，揭上頭牟，搭箭彎弓，臂上懸箭，驅逐陵母，直至帳前。

套語爲“身穿金甲，揭上頭牟”。《八相變》有：

> （3）（太子）纔出東門之外，陌上忽逢一人，行步匆匆，極甚忙切。太子見之，遂遣車匿迎前問之：“公是何人，行步匆速？”其人道：“家中新婦有難，拾月將充，苦痛逼身，

所以匆速。”太子又問：“生者只是一人？人間總有？”其人道：“一例如然。”

來日遣被朱綜（騌）白馬，即往西門巡行。忽見一人，四體極甚羸劣……太子遂遣車匿問之：“君是何人？”其人答曰：“我是病兒。”太子又問：“何名病兒？”其人道：“人生世間……此名病兒。”又問：“病者唯公一個，為復盡皆如然？”病兒道：“殿下祿重官高，病患亦復如是。”

（太子）至於北門，忽見一人，歸於逝路……遂遣車匿往問，問云：“此是何人？”喪主具說實，言道：“此是死事。”“即公一個死，世間亦復如然？”喪主道：“王侯凡庶一般，死相亦無二種。”

這裏的套語已從對場面、動作的格式化描寫，發展到情節結構的格式化。《降魔變文》：

（4）長者見其早起，寢寐不安，復見鋪設精華，驚怪問其所以。

長者聞佛德能，不安寢寐，翹誠渴仰，注想慈尊。

“寢寐不安”爲套語。《大目乾連冥間救母變文》有：

（5）目連言訖，向前行。須臾之間，至一地獄。目連啓言獄主：“此個地獄中，有青提夫人已否？是貧道阿娘，故來訪覓。”

目連言訖，更往前行。須臾之間，至一地獄。目連啓言

獄主："此個獄中有一青提夫人已否?"

這與第（3）例同，其情節結構上也爲格式化，這是寬泛意義上的叙事套語。單篇套語粗略統計，有二十一種，限于篇幅，略舉如上。

（二）多篇套語

指見于多篇變文中的叙事套語。它們有的還見于其他敦煌俗文學作品中，表明着文學間的相互影響。

(1)（子胥）不經旬月之間，即到吴國。(《伍子胥變文》)

二將辭王已訖，走出軍門，摸馬攀鞍，人如電掣，馬似流星。不經旬日之間，便到右軍界首。(《漢將王陵變》)

僕射乃於大中廿年六月六日，親統甲兵，詣彼擊逐伐除。不經旬日中間，即至納職城。(《張議潮變文》)

衾虎便辭，登途進發，前後不經旬日，便至長安。(S.2144，《韓擒虎話本》，擬題)

净能曰了，即策杖尋途，不經旬日，便至長安。(S.6836，《葉净能詩》)

(2) 吴王出城送子胥："……朕亦無憂於國，卿亦不負幽魂。事了早還，莫令憂慮。"(《伍子胥變文》)

（皇帝）分付與二大臣："事了早迴，莫令朕之遠憂。"(《漢將王陵變》)

(3)（子胥）行得廿餘里，遂乃眼瞤耳熱，遂即畫地而卜，占見外甥來趁。(《伍子胥變文》)

王陵眼潤（瞤）耳熱，暫請盧綰入楚，探其陵母。(《漢將王陵變》)

(擒虎）前後不經兩旬，忽覺神賜（思）不安，眼瞤耳熱，心口思量。(《韓擒虎話本》)

(4）王陵既見使人説，肝腸寸斷如刀割。舉身自撲似山崩，耳鼻之中皆灑血。(《漢將王陵變》)

目連既辭娘娘别，恨不將身而自滅。舉身自撲太山崩，七孔之中皆灑血。(《大目乾連冥間救母變文》)

於是道安起下高座，舉身自撲，七孔之中皆灑鮮血，步步向前，以懺前悔。(《盧山遠公話》)

以上諸例，套語分别爲"不經旬日，便（即）至……"、"事了早迴，莫令憂慮"、"眼瞤耳熱"、"舉身自撲，七孔之中皆灑血"。多篇套語有十五例，略舉如上。在變文中還有些地方，主要是肖像描寫上，用語多爲格式化，實際上也可算套語。概言之，套語在變文中出現并非個别，已成爲值得注意的現象。

二、變文叙事套語的淵源

變文的叙事套語有其歷史淵源，它也有着中外文學的因子。在佛經中即可見套語存在，如鳩摩羅什譯《維摩詰經·弟子品》：

佛知其意，即告舍利弗："汝行詣維摩詰問疾。"舍利弗白佛言："世尊，我不堪任詣彼問疾。所以者何？憶念我昔曾於林中安坐樹下，時維摩詰來謂我言：'唯，舍利弗……'故我不任詣彼問疾。"

佛告大目犍連："汝行詣維摩詰問疾。"目連白佛言："世尊，我不堪任詣彼問疾。所以者何？憶念我昔入大毗耶離大城，於里巷中為諸居士說法。時維摩詰來謂我言：'唯，大目連……'我無此辯，是故不任詣彼問疾。"①

下言佛與迦葉、菩提等的對話，也與之相似。鳩摩羅什譯《妙法蓮華經·序品》有：

或見菩薩，肴膳飲食，百種湯藥，施佛及僧。名衣上服，價值千萬，或無價衣，施佛及僧。千萬億種，栴檀寶舍，衆妙卧具，施佛及僧②。

則佛經中原已有套語的存在，在講經文中，它得到了直接繼承。P.2292《維摩詰經講經文》（擬題）有：

世尊喚命其彌勒，彌勒匆匆從座起……辯才無礙衆降伏，威德難儔佛贊美。牟日這日發慈悲，交往毗耶問居士。智慧圓，福德備，佛果將成出生死。牟尼這日發慈悲，交往毗耶問居士。

文中言及彌勒種種好七次，"牟尼這日發慈悲，交往毗耶問居士"也出現七次。這類套語幾乎見存于每篇講經文中。限于篇幅，不

① 《大正藏》第14卷第539頁至540頁。
② 《大正藏》第9卷第3頁。

再展開。

佛經中套語的存在，與早期佛經口耳相傳有關，套語的使用利于其記誦、流傳。由套語帶動的經文的格式化，不但利于口頭誦傳，也便于其宣講時的誦讀和條理化。在佛經和講經文中，套語都爲廣泛存在。變文，特别是佛教變文的套語受其影響，爲自然之事。

本土文學中，在《詩經》中就可發現有套語。其中有如變文之單篇套語的，如《詩經·周南·關雎》：

關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。

参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，輾轉反側。

参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。参差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，鐘鼓樂之①。

"參差荇菜"、"窈窕淑女"爲套語。也有多篇套語。如：

終風且霾，惠然肯來。莫往莫來，悠悠我思。(《邶風·終風》二章)②

青青子佩，悠悠我思。縱我不往，子寧不來？(《鄭風·子衿》二章)③

我送舅氏，悠悠我思。何以贈之，瓊瑰玉佩。(《秦風·

① 《十三經注疏》上册第 273 頁。
② 《十三經注疏》上册第 229 頁。
③ 《十三經注疏》上册第 345 頁。

渭陽》二章)[①]

“悠悠我思”爲套語。有關套語在《詩經》中廣泛存在，這與其音樂性和民間性有關。《詩經》主體來自民間，爲民間之歌詞。而套語的正適合了一篇中反復咏唱的需要。多篇套語則與民間的相互模仿、影響深有關係。由《詩經》開創的套語傳統，在中國詩歌，特别是民間歌謡中一直繼承，發展着。樂府詩中多有之。漢樂府《江南可采蓮》云：

> 江南可采蓮，蓮葉何田田。魚戲蓮葉間，魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北[②]。

詩末四句只在方位詞上稍有變化，可視爲《詩經》套語傳統的沿續。至唐代如白居易詩《何處春深好二十首》開篇皆爲“何處春深好，春深××家”(寶貴家、貧賤家、執政家……)[③]，二十首詩既含套語，又爲套構。由《詩經》開創的套語傳統綿延至唐，對變文，尤其是世俗變文當有所影響。

由佛經和《詩經》所開啓的套語傳統，也廣泛影響着變文之外的敦煌俗文學作品中。P.2107、S.5572 所抄十五首詩，任二北先生認爲是僧徒募寒衣時所唱[④]，其末五首之前二云：

---

① 《十三經注疏》上册第 374 頁。
② 宋·郭茂倩編《樂府詩集》卷 26《相和歌辭》，中華書局 1979 年，第 1 册第 384 頁。
③ 《全唐詩》卷 449，第 14 册第 5063 至 5066 頁。
④ 任半塘編《敦煌歌辭總編》，上海古籍出版社 1991 年，中册第 1051 頁。

尊夫人，也相謁，敬佛敬僧人盡説。背子衫裙百種衣，施交禦彼三冬雪。

諸郎君，不要説，記愛打傍兼出熱。酒沾墨污損傷衣，施僧禦彼三冬雪。

下三首乃就“小娘子”、“阿孩子”，唱求寒衣。這五首詩都以套語“施僧禦彼三冬雪”，作結，點出其本意。P.4017《長相思》三首:

估客在江西，富貴世間稀。終日紅樓上，□□舞著辭。

頻頻滿酌醉如泥，輕輕更换巵。盡是貪歡逐樂，此是富不歸。(其一)

旅客在江西，寂寞自家知。塵土滿面上，終日被人欺。

朝朝立在市門西，風吹□泪雙垂。遥望家鄉腸斷，此是貧不歸。(其二)

作客在江西，得病卧毫氂，還往□消息，看看似别離。

村人曳在道旁西，耶娘父母不知。身上劄牌書字，此是死不歸。(其三)

此處有套語“××在江西”、“此是×不歸×“及其套化結構，與《詩經》乃一脉相承。值得注意的是，這些含套語的作品從《詩經》到敦煌歌辭，大多爲流行于民間的口頭文學，佛經與講經文也與此密切相關。這與變文是一致的。變文中的套語并非無源之水，它正是在傳統發展、形成的大氛圍中，應運而生的。它也可以説是文化交流融合的結果。

三、意義和影響

變文中套語的出現，有着中外文學傳統的影響，但其民間身份和口頭演出形式所起的作用却是主要的。無論是記憶，還是表演，套語的存在作爲規律化了的内容，都將使之更爲便利。美國學者威廉·巴斯科姆在《民間文學形式：散文叙事》中指出：

> 民間文學的散文作品在流傳過程中，雖然没有象韵文作品那樣穩定，但是由于記憶與口頭講述的原因，往往也逐漸固定下來一些講故事的套語[①]。

就變文而言，無論是韵文中的套語，還是散文中的套語，實際演出中都是便利、有用的。

而套語在變文中，更表現了民間思維的一致性。在描寫相似情景時，不同的叙述者組合以套語，使之以固定格式呈于聽衆面前。叙述者是在腦海裏預先存儲了有關某類情景的模式，在遇到有關情景時，這一模式便發揮作用，支配其叙述。這些套語模式顯然也是民間普遍認同的。所以言不得安眠則皆爲"寢寐不安"；言前行進發，則皆爲"不經旬日，便至……"；言哀痛至極則皆爲"舉身自撲，七孔之中皆灑血"，等等。這些套語的存在表明了不同叙述者之間一致的思維定勢，反映着民間的普遍心理。而此類套語也有見于其他敦煌俗文學作品中的，也可見不同文類間

① ［美］阿蘭·鄧迪斯編、韓金戈等譯《西方神話學論文選》，上海文藝出版社1994年，第45頁。

的相互影響。這些套語看似呆板、單調，但在民間却是鮮活、生動的，它們共同存在于叙述者和聽衆的頭腦中。套語在變文中，一方面是叙述者表演、記憶的手段，借之來减少其難度。另一方面，在民間普遍心理的前提下，它可以適時地喚起聽衆對該類情景的先期印象。通過它，叙述者與聽衆完成"聯想的全體性"，産生心理、情感上的共鳴。套語此處成爲兩者間交流、溝通的重要手段。

套語于變文中，使其叙述更顯條理化、規律化，表演變得更便利、有序。同時，它又是民間普遍心理的反映，在叙述者與聽衆的交流中起中介作用。而多篇套語的出現，正説明着變文的講唱已爲專門技藝，在説唱者間有着相互模仿、影響，一系列套語在他們間得到了認同，建立起了相應的套語系統。這最終將促進變文的創作、演出和流傳。

與套語密切相關的，是變文情節結構的格式化，所謂套構。套構和套語常常是共生的，它可以視爲套語的擴展。《詩經·鄘風·相鼠》云：

> 相鼠有皮，人而無儀。人而無儀，不死何為！
> 相鼠有齒，人而無禮。人而無禮，不死何俟！
> 相鼠有體，人而無禮。人而無禮，胡不遄死[①]！

這裏套語和套構是共生的，《詩經》如此者甚多。而佛經中也有此類現象，前引《維摩詰經·弟子品》即是。在南朝宋天竺三藏

① 《十三經注疏》上册第319頁。

求那跋陀羅譯《佛説大意經》中，我們也可見之。其叙大意求寶過程乃分三次：

> 於是大意轉前行見一金城，宮闕殿舍皆是黄金，七寶之樹自然音樂，天女侍從轉倍於前，亦有毒蛇繞城六匝，見大意便舉頭視之，復坐定意，蛇復低頭而卧。大意欲入城，守門者即入白王。王即出迎與相見，請前語言，願留一時，展於供養。大意便止留。王即待遇施設飲食衣服，天女衆伎，以娱樂之。乃歷六十日，辭王而去。王守請使留，其意不樂止，遂辭王而去。王復取珍琦七寶，以送之。大意不肯受，告言："我不樂衆寶，聞王有一明月珠，願以相惠。"王言："不敢愛之，但恐道遠且險，難以自隨耳。"報言："夫福之所將，何有難險?"王即報言："此珠有四十里中珍寶追之，便以貢上仁者。願後得道為弟子，神足無比，得展供養，過于今日。"便歡喜受珠而去①。

下言"於是大意轉前行，復見一水精城，宮闕殿舍，皆是水精，七寶之樹，自然音樂"云云。又言"於是大意轉前行，復見一琉璃城，宮闕殿舍，皆是琉璃。七寶之樹，自然音樂"云云②。我們可以發現，對大意入金城、水精城、琉璃城中，三次求寶的經歷，其情節結構基本一致，而語言表達也大致相同，套語和套構在這裏乃互爲一體，不可分而言之。

---

① 《大正藏》第3卷第446頁。
② 《大正藏》第3卷第447頁。

在變文中，如《八相變》，對太子出四門，遇見諸人的描述基本相同，其情節框架都爲太子出東（西、北、南）門之外——忽逢一人——遣車匿問——太子吟偈——不樂還宫——父王詢問，太子乃答，屬于明顯的套構。而《大目乾連冥間救母變文》在叙述目連于諸地獄中探尋其母，各個情節在其結構上也爲套式：目連前行，至一地獄——啓問獄主——獄主答言獄名及青提夫人在否——目連更復前行。其起始都有言如“目連言訖，向前行，須臾之間，至一地獄”，“目連言訖，更往前行，須臾之間，至一地獄”，顯屬套語，從中可見其情節的相似性。而變文在結構上最能體現其套構與套語密切關係的，乃是《舜子變》。《舜子變》有着民間典型的三迭式情節，這與《佛説大意經》是相似的。但三迭式情節并非佛經中獨有，它是中外民間故事中共有的一種現象。在中國古代叙事文學作品中也多有之，這與古人對“三”的信仰有關[①]。《舜子變》中即給舜安排了三重災難：摘桃被鞭，修倉遭焚，淘井遭埋。每個情節的發生、演變及解决，其結構都是相同的：後娘恨舜——暗設毒計——毒計的施行——神靈相助，舜子去災。其中也多有套語，如每一災難的開始都爲套語“後阿娘亦見舜子，五毒嗔心便起”，而舜脱災後都言“舜即歸來書堂裹，先念《論語》、《孝經》，後讀《毛詩》、《禮記》”。整個故事就在相似的情節結構中得以展示，套語的存在成爲其套構的構成要素和主要標誌。而套語和套構其實也是一致的，都是民間普遍心理與思維定勢的一種表現，也有利于記憶和傳布。套

① 參杜貴晨《中國古代小説“三複情節”的流變及其美學意義》，《齊魯學刊》1997年第5期。

語的使用是在具體的場面、情景上，而套構則在各自獨立的情節間，建立起整個故事的結構面貌。

變文套語對後世影響是巨大的。後來的小說中多有“欲知後事，且聽下回分解”、“花開兩朵，各表一枝”的指示性套語，在變文中可找到其淵源。而叙事套語後世作品中也爲常見。以元建安虞氏至治年間（1321～1323）刊《全相平話五種》爲例，中如：

王翦閃過三箭，鄣興大敗，將兵虧折了五百餘人，死屍遍地，鮮血坑流。

西門戎趕將來，殺退秦兵五里，死屍遍地，鮮血坑流。[①]

以上出《全相平話秦併六國》，“死屍遍地，鮮血坑流”爲套語。同一平話叙孫武等率燕兵擊敗秦兵，引詩“鞭敲金鐙響，人唱凱歌回”，在《全相平話樂毅圖齊七國春秋後集》中言孫子擊敗燕國，領兵回齊，也有之[②]。其也爲套語。後世説唱藝文學在描繪人物相貌、衣着、兵器，及鬥争場面等上的格套化傾向，更爲明顯。它們都與變文有内在的一致處。

① 鐘兆華校注《元刊全相平話五種校注》，巴蜀書社 1989 年，第 184 頁、227 頁。

② 《元刊全相平話五種校注》第 223 頁、102 頁。

第九章　變文的精神世界

變文的根源在于佛教，其成立之初是作爲宗教文學而存在的，這就使它的精神世界上帶有明顯的宗教屬性。到了變文走出寺院，進入民間，世俗題材和民間藝人的加入，使變文發展爲民間文學的一支。反映百姓的心靈，顯示世俗的種種現實，成爲了變文的重要內容。變文具有着宗教文學和民間文學的雙重身份，這種雙重性決定了它精神內涵上民間思想和宗教觀念常交融一處。這裏爲了論述的方便，纔將其有所區分。

第一節　佛教變文的宗教內涵

變文最初是屬于佛教的，在其發展中也始終與佛教相聯繫。其宗教內涵也就是其佛教內涵。那些屬于佛教變文的作品，集中反映了變文的宗教特質。它們對宗教的反映有兩大特色：庶民佛教佔主流，從中可見變文推動佛教向下發展，影響底層的作用；三教合一的特色，其中主要是與儒家傳統觀念的結合，從中可見佛教的中國化、世俗化。這兩個方面都説明着佛教與社會的密切關系，及宗教文學受世俗影響，改變、適應之的內在機制。

一、庶民色彩

變文産生的初衷是僧徒要向俗衆宣揚佛理，悦邀布施。較高層次上的佛教義理既難爲庶民理解和贊賞，佛教有關因果輪回和地獄净土等較低層次的内容，作爲與其生活現實直接相關的方面，成爲聽衆第一感興趣的事物。而這些事物又經過了有意無意的改造，融入了凡夫俗子的價值判斷和心靈訴求，使之更爲貼近百姓的生活和心靈。變文之所以能流傳興盛，這是很重要的一點。佛教變文中所包含的佛教内容，顯然具有濃厚的庶民色彩。

（一）地獄

佛教的地獄世界對民間來説有着巨大的震撼力和警示性。變文對地獄陰森、慘酷情景的描繪，比之任何純理論的説教，都更能引起聽衆的恐懼，激發其從善向佛之心。《大目乾連冥間救母變文》刻意描繪了地獄中的種種險惡、慘烈景象：

> 其阿鼻地獄，且鐵城高峻，莽蕩連雲，劍戟森森，刀槍重重……猛火掣浚，似雲（電）吼，咷（跳）踉滿天。劍輪簇簇似星明，灰塵撲地。鐵蛇吐火，四面張鱗；銅狗吸烟，三邊振吠。蒺藜空中亂下，穿其男子之胸；錐鑽天上傍飛，剜刺女人之背。鐵杷踔眼，赤血西流；銅叉剉腰，白膏東引。於是刀山，入爐炭，髑髏碎，骨肉爛，筋皮折，手膽斷。碎肉迸濺於四門之外，凝血滂沛於獄牆之畔。聲號叫天，岌岌汗汗。

這裏的地獄是一充斥着凶煞惡鬼、酷刑折磨的幽暗世界。變文的

描繪血腥味濃烈，但正是這樣的描繪，對于處在社會下層的庶民百姓的心靈，發揮着强大的震撼作用。在變文中，地獄和天堂（净土）形成了鮮明對照。《大目乾連冥間救母變文》云：

目連一向至天堂，耳裏唯聞鼓樂聲。紅樓半映黄金殿，碧牖渾淪白玉成。

《目連變文》云：

目連父母並凶亡，輪迴六道各分張。母招惡報墮地獄，父承善力上天堂。思衣羅綉千重現，思食珍羞百味香。足躡庭臺七寶地，身倚幃幌白銀床。冥間母受多般苦，穿刺燒蒸不可量，鐵磑磑來身粉碎，鐵叉叉得血汪汪。饑餐孟（猛）火傷喉胃，渴飲熔銅損肝腸。錢財豈肯隨己益，不救三塗地獄殃。

變文描寫天堂儘管筆墨不多，但天堂的華麗堂皇、安樂和平，無疑與地獄的無休止的苦難參照强烈。而天堂的情景其實是世俗富貴生活的摹寫，顯露着百姓對生活的普遍願望。變文作者在此樹立起地獄與天堂這對參照物，將聽衆引導向從善修佛之途。

從善修佛，是變文向世人指明的擺脱地獄，往生天堂的唯一正道。《降魔變文》云：

累歷歲年枉氣力，終日從空復至空，各自抽身奉仕佛，免被當來鐵碓舂。

變文提供奉佛免災的教導和許諾。在《大目乾連冥間救母變文》中更爲詳細：

死生路今而已隔，一掩泉門不再開。塚上縱有千般食，何曾濟得腹中饑。號咷大哭終無益，徒煩攪紙作錢財。寄語家中男女道，勸令修福救冥災。

刀山白骨亂縱橫，劍樹人頭千萬顆。欲得不攀刀山者，無過寺家填好土。栽接菓木入伽藍，布施種子倍常住。

汝向家中勤祭祀，只得鄉閭孝順名。縱向墳中澆歷（瀝）酒，不如抄寫一行經。

俗間之罪滿娑婆，唯有慳貪罪最多。火既無端從口出，明知業報不由他。一切常行平等意，亦復壽心念彌陀。但能捨却貪心者，净土天堂隨意至。

變文以對地獄的描寫爲鋪墊，勸誡聽者從善向佛。其途徑是具體而世俗的，從追福、抄經，到布施、念佛，向俗衆灌輸了系列具體可行的解脱途徑。變文于比爲俗衆修佛指明了方向，既教化了俗衆，又高揚了佛家的利益，從信仰和經濟兩方面保證了佛教勢力的壯盛。

（二）頌佛

與地獄予人的驚怖相反，佛的慈悲和法力帶給人的則是祥和與温暖，這也是佛教變文着力宣揚的主題。《八相變》、《破魔變》中，佛作爲主角出現。變文通過對其誕生、出家、修道的描寫，集中刻畫一矢心求道、堅韌不拔的偉人形象。前者佛的悲憫情

懷、堅韌道心成爲主要展示的内容。其對佛的成道前後的曲折神奇的遭遇，及生老病死諸苦的描繪，當深深地觸動俗衆，使之生發堅定的向佛之心。至《破魔變》中，乃通過佛魔間的抗争，對佛的堅韌道心和無上法力作了展示：

> （如來）遂起慈悲善根力，方便降伏邪徒。不假甲戈，寧勞士馬。如來所持器杖，與彼全殊。且着忍辱甲，執智慧刀，彎禪定弓，端慈悲箭，騎十力馬，下精進鞭。慚愧刀而未舉，鬼將驚忙；智慧劍而未輪，波旬怯懼。垂煙吐炎之輩，反被自燒；戴石擎山之徒，自沉自墜……魔王見此，却且迴軍。羅刹叩頭，由稱死罪。

魔兵的潰不成軍、不堪一擊，與佛的鎮定自若、大義凛然，成强烈對比，突出着佛的威嚴、法力，而忍辱、智慧等乃外化爲世俗兵甲，也迎合着俗衆的欣賞習慣。

在以其他佛教人物爲主角的變文中，宣揚佛理、勸人向佛仍爲主題之一。《降魔變文》中，須達長者起精舍即緣于對佛的感懷。文中借須達之口對如來作了大段的頌揚：

> 如來先世，且出千個輪王，枝葉相承，尊榮不絶……如來涅而不死，槃而不生，攪之不濁，澄之即清……一名悉達，二號如來，為天人師，具一切智，四生三界，最勝最尊。

這段文字過四百言，其實質上也是向俗衆宣揚佛祖，誘其敬佛向

道之心。

《大目乾連冥間救母變文》中，目連尋母屢經磨難，每次都由如來施援，纔得以克服。文中叙目連至奈河邊，諸鬼魂對言：

> 和尚却歸，與諸人為傳消息，交令造福，以救亡人。除佛一人，無由救得。

佛成爲拔救地獄之苦的唯一希望。目連至阿鼻地獄而不得見母，守道羅刹也云：

> 勸諫闍梨早歸舍，徒煩此處相尋覓。不如早去見如來，搥胸懊惱知何益。

如來的權威得到了普遍的承認，而目連果真憑着如來的幫助，在凶險的地獄里來去自如，尋得其母。變文有言：

> 世尊喚言大目連："且莫悲哀泣。世間之罪由如繩，不是他家尼礙來。火急將吾錫杖與，能除八難及三災。但知懃念吾名字，地獄應當為汝開。"

在佛面前，一切災難和地獄都可被消除。這是佛向目連宣告自己的法力，其實也是向俗衆宣告之。推動目連上天入地，不畏艱難尋救其母的，是其孝心。而這一行動得以完成的根本保障則是如來，後者的慈悲與法力是目連救脱其母的關鍵。目連不僅憑佛力見到了母親，而且其母的超脱是"佛喚阿難徒衆等，吾往冥途自

救之”的結果，正是佛又指點了他設盂蘭盆，最終解脱了青提。變文展示了目連曲折艱難的尋母過程，而佛在每一關鍵場合的出現，也即是恰如其時地展示了佛的慈悲與偉大。在歌頌目連的同時，完成了對佛的頌揚。而這正是佛教變文的主題之一。在變文中，佛以其無上的光輝感動、誘導着俗衆。

佛教變文頌佛的另一面，也是要人敬奉佛在世間的代表——僧徒。《醜女緣起》開篇即言：

> 我佛慈悲世莫誇，救度衆生遍河沙。總得到於無為處，今生富貴足嬌閪（奢）。人身不久如燈炎，世事浮空似雲遮。供養佛僧消滅障，來生必定禮龍花。

對佛的的頌揚與敬禮師僧的要求同在此。公主正是因前世瀆慢僧人，而得醜形，又因虔心向佛，蒙佛力加庇，容貌轉好。其文末又借如來之口道出此點：

> 佛道此女前生，曾供養辟支佛，雖然供養，唯道面醜。供養因緣生王家，輕慢賢聖之業，感得面貌醜陋。信心布施，直須歡喜，若人些些皴眉，則知果報不遂。

這無疑是告誡座下聽衆要供奉僧人，虔心禮佛。佛教變文對佛的頌揚，最後多巧妙地歸向于奉佛禮僧之上。這是變文演出的宗教屬性和經濟目的的同步貫徹。至于《頻婆娑羅王後宮彩女功德意供養塔生天因緣變》，實際上也是處于其籠罩下，功德意得生天堂正是其虔心供佛的結果。

佛教變文中，無論是對地獄、天堂的描繪，還是對佛的頌揚，要都要求着俗衆發心向善，奉佛敬僧。這裏有信仰上的需要，也有經濟上的考慮，故供奉師僧此點經常于變文中被不失時機地予以點出。

二、三教合一

（一）三教合一

三教合一是唐代的社會大潮，于上層社會而言，是糅合三者的有利因素，形成其政教理論和生存模式。于庶民百姓，則更多地綜合其中的信仰與道德的因子，規範、形成具體可依的日常生活方式。佛教變文中對此多有反映。《降魔變文》言：

> 伏惟我大唐漢聖主開元天寶聖文神武應道皇帝陛下，化越千古，聲超百王。文該五典之精微，武折九夷之肝膽。八表總無為之化，四方歌堯舜之風。加以化洽之餘，每弘揚於三教。或以探尋儒道，盡性窮源；注解釋宗，勾深致遠。聖恩與海泉俱涌，天闕與日月齊明。道教由是重興，佛日因兹重曜。

這是講僧于變文開講之初的一段願詞，對三教作了正面肯定。同文寫六師與舍利弗鬥法化出寶山，其摹狀也頗有幾分道教氣味：

> 六師忿怒情難止，化出寶山難可比。嶄（巉）岩可有數由旬，紫葛金藤而覆地。山花鬱翠錦文成，金石崔嵬碧雲起。上有王喬、丁令威，香水浮流寶山裏。飛仙往往散名

華，大王遥見生歡喜。

王喬、丁令威爲道教常言的神仙，這裏描繪的分明是一處道教神仙洞府。這是三教合一潮流下，道教因素對佛教滲透的一種反映。

佛教變文中于此表現得更多的，還是以儒家觀念爲核心的民間傳統倫理道德觀，它們貫徹于故事中，成爲人物的思想、觀念，使這些源于外域的人物、故事，與中國的尋常百姓相接近、親密起來。《太子成道經》言太子選妻事：

餘殘諸女，盡皆分散，各自還家，只殘耶輸陀羅一身。太子遂問其女："夫人能行三從，我納為妻。不能行者，迴歸亦得。"耶輸陀羅問太子云："何為三從？""婦女有則，在家從父，出家從夫，及至夫亡，任從長子。但某乙有一交言語，説與夫人，從你不從？"耶輸答曰："争敢不從！"

佛教也有類似"三從"之説。晉聶承遠譯《超日明三昧經》云：

女有三事隔五事礙。何謂三？少制父母，出家制夫，不得自由，長大難子，是謂三[1]。

但這主要是講女子人生障礙，并非從倫理道德角度來要求女性。其與中土之"三從"觀在内涵上是有區别的。本文中的"三從"

① 《大正藏》第15卷第541頁。

當屬中土，這正是世俗影響佛教的結果，唯有如此，佛教變文才能從精神上接近中國的庶民百姓，能爲之樂聞，產生共鳴。《破魔變》篇末云：

> 自從僕射鎮一方，繼統旌幢左大梁。致孝人（仁）慈超舜禹，文明宣略邁殷湯。分茅烈（裂）土憂三面，旰食臨朝念一方。經上分明親說着，觀音菩薩作仁王。觀音世現宰官身，府主唯為鎮國君。玉塞南邊消沴氣，黄河四面静煙塵。封疆再政（整）還依舊，牆壁重修轉更新。君聖臣賢菩薩化，生靈盡作太平人……

將君主比爲菩薩，君臣治化比作菩薩化，它和變文篇首的代君臣庶民發願之詞一樣，反映着佛教的世俗化、國家化。在這種大氣候影響下，儒家思想體系的核心觀念忠與孝成爲佛教變文的重要內容。

（二）忠孝觀念

唐代開始，釋子早期“跨略天子，高岸沙門”① 的行徑漸趨消沉，佛教加深了對皇權的依附，法琳言于太宗至有“陛下子育群品，如經即是觀音”② 之說。到佛教變文中多有向君主獻忠祝願之語，是爲必然。《破魔變》言：

> 已此開讚，大乘所生功德。謹奉莊嚴我當今皇帝貴位，

---

① 《續高僧傳》卷 5《智藏傳》，《大正藏》第 50 册第 466 頁。
② 唐·釋彥琮撰《唐護法沙門法琳別傳》卷下，《大正藏》第 50 卷第 210 頁。

> 伏願長懸舜日，永保堯年，延鳳邑於千秋，保龍圖於萬歲。

《降魔變文》有言：

> 伏帷我大唐漢聖主開元天寶聖文神武應道皇帝陛下，化越千古，聲超百王，文該五典之精微，武折九夷之肝膽。八表總無為之化，四方歌堯舜之風。

這種歌功頌德之辭，唐以前僧界較少見。佛教變文及俗講之講經文中，却已成爲常式。如 P.3808《長興四年應聖節中興殿講經文》、S.6551《佛説阿彌陀經講經文》，P.2122《佛説阿彌陀經講經文》等皆有之。這些一起表明着佛教的國家化趨勢。

在《降魔變文》中，借太子之口，大肆宣揚了忠君愛國的觀念：

> 太子遂生忿怒，雅責須達大臣："卿今應謀社稷，擬與外國相連，構扇君臣，離間父子，亡家喪國，應亦緣卿！夫為君子者，居家盡孝，奉國盡忠，恭謹立身，節用法則。斯保其祿位，終其富貴。豈容為臣不忠，出言虧信，非但殃身招禍，亦乃辱及先宗……"

這裹所言爲臣之道，以忠爲核心，乃與儒家修身、齊家、治國、平天下的家國一體的政治倫觀，把忠孝緊緊地聯繫了起來。同文又有：

> 六師哽噎聲嘶，良久沉吟不語：“啓言大王，臣聞開辟天地，即有君臣；日月貞明，賴聖主之感化……臣聞佞臣破六國，佞婦斗六親。須達祇陀，於今即是。豈有未聞天珽(庭)，外國鈎引胡神，幻惑平人，自稱是佛。不孝父母，恒乖色養之恩；不敬君王，違背人臣之禮。不勤産業，逢人即與剃頭；妄説地獄天堂，根尋無人的見。若來至此，只恐損國喪家。臣今露肝披膽，伏望聖恩照察。”

六師在此是作爲佛教的對立面存在，他對佛徒的指斥無疑都建立在忠孝觀念上的，由此形成了一個奇妙的矛盾，一方面它肯定并宣揚了儒家的忠孝觀。另一方面客觀上它對佛教本身構成了批判。這裏由佛徒創作説出此類話來，可見佛家對儒家觀念的遷就。同文又言：

> 須達情地慞惶，抽身數步之外，遂屈帝子向前：“老身雖居臣下，不那爾（耳）順之年。君子由仕（猶事）五更，夫（太）子問於泰（太）廟。家依長子，國仗忠臣。船因水而運行，唇附齒而相託。唇疏齒路（露），水涸船停。有君闕臣，社稷憑何而立？熟知違情輕觸，衹可相順私和。家和可養冬蠶，進退皆須以禮……”

作者借須達之口所説的，還是儒家禮義傳統的爲君爲臣，齊家治國之道，而忠孝無疑而是其核心内容。

“孝”在佛教變文中的重要表現，是目連尋母題材變文的出現。唐代孝的觀念開始盛行于佛教界（參見前文）。目連變文的

興起，得力于其内容多與傳統孝道觀念相合。目連不畏艱難，拔救其母，透露出的孝親之情，深深打動着世俗聽衆。變文極力渲染這一點，突出尋訪過程的艱難與目連的堅定孝心。《大目乾連冥間救母變文》言目連知父母已死：

> 羅卜自從父母没，禮泣三周復制畢。聞樂不樂損形容，食脂不甘傷筋骨。聞道如來在鹿苑，一切人天皆憮（撫）恤。我今學道覓如來，往詣雙林而問佛。

目連作爲阿羅漢，却有着世俗情感。他的對于父母亡逝的哀傷和矢志不渝的尋救，其心靈與行爲，都符合着傳統孝子的標準。從天堂至地獄，從刀山劍樹地獄到銅柱鐵床地獄，到阿鼻地獄，一處處場景的變换，目連尋訪之地越多，求問之人越衆，其迫切、堅韌的孝順之心便越分明。變文叙青提夫人與目連母子相别情景爲：

> 目連慈母語聲哀，獄卒擎叉兩畔催。欲至獄門前而欲倒，便即長悲好住來。青提夫人一個手，託主（住）獄門迴顧盼……阿師是如來佛弟子，足解知之父母恩。忽若一朝登聖覺，莫忘娘娘地獄受艱辛。目連既見娘娘别，恨不將身而自滅。舉身自撲太山崩，七孔之中皆灑血。

母子間的眷念、悲傷之情十分真切、動人，這裏已經與世俗的情况毫無二致。對母子深情的反映，對孝順之心的形象展示，正是此變文打動俗衆的原因所在。同文有目連語，“願佛慈悲度弟子，

學道專心報二親”，修佛與孝親在變文中獲得了和諧的統一。

從出世者的無忠無孝，到世俗的忠孝雙全，佛教變文內容上的這種變化與佛教的世俗化是一致的。它們在其中的反映，也是在大形勢下，出于招攬聽衆的需要，對世俗觀念的曲從。面對着凡夫俗子，佛教變文不得不接受一些他們生活中最爲基本、最爲熟悉的事物。只有這樣，纔能在心靈上與俗衆相接近，獲得繼續生存、發展下去的機會。佛教變文中佛教內容的庶民色彩與世俗觀念的滲透，在此都爲必然。

（三）其他

佛教變文對某些情景的描寫，也可見世俗性。《大目乾連冥間救母變文》云：

> 但且歌，但且樂，人命由由如轉燭。不見天堂受快樂，唯聞地獄罪人多。有時喫，有時著，莫學愚人多貯積。不如廣造未來因，誰能保命存朝夕。兩兩相看不覺死，錢財必莫於身惜。一朝擲手入長棺，空澆塚上知何益。智者用錢多造福，愚人將金買田宅。

由生死無常出發，將修福求緣與及時行樂的人生態度巧妙結合，有着濃烈的世俗性。

變文于人情事態的摹寫，常服從于中土世俗的欣賞習慣。《破魔變》中描寫魔軍道：

> 於是魔王擊一口金鐘，集百萬之徒黨。當時差馬頭羅剎哲（折）為游奕將軍，捷疾夜叉補作先鋒大將……召阿修羅

軍衆為突將，則怒目揚睛；乾達婆衆後隨，而乃乍嗔乍喜。更有夜叉虞候，羅刹都巡，……閻羅王為都統，總管諸軍；五道大神兼押衙大將，又知斬斫。

將佛教的鬼神安以中土的職銜，編排成軍，這樣易吸引聽衆興趣，使之産生親切感，便于接受、理解。《大目乾連冥間救母變文》中，中土傳統的冥神太（泰）山神也可安排到了地獄，成爲“天曹録事司太山都尉”。《降魔變文》記舍利弗與六師欲鬥法，國王以前者年少而輕視之，須達對言：“晏嬰雖小，能謀虎狼之臣，有德不假年高，無智徒勞百歲。”晏嬰也爲民間常知，變文使之出于一外國長者之口，世俗色彩濃烈。這種本土文化對外來文化的滲透，世俗文化對宗教文化的浸淫，在變文對女性情態的描寫上，表現得更爲集中、明顯。《醜女緣起》記阿姊告王郎勿嫌公主云：

王郎不用怪笑，只緣新婦年少，妹子雖不端嚴，手頭裁縫最巧。

强調的是三從四德中的婦工。《破魔變》展示魔女容貌爲：

魔王聞説斯計，歡喜非常：“庫内綾羅，任奴粧束。”側抽蟬鬢，斜插鳳釵。身挂綺羅，臂纏瓔珞。東鄰美女，實是不如；南國娉人，酌（灼）然不及。玉貌似雪，徒誇洛浦之容；朱臉如花，謾（漫）説巫山之貌。行風行雨，傾國傾城。

這裏對魔女容貌的展示幾乎完全是中國式的，其衣飾除瓔珞外，它皆爲漢土所有。而洛浦、巫山等稱名，也說明變文正是以中國傳統美女的標準來比擬之的。《降魔變文》言護彌之女爲“儀貌絶倫，西施不足比神姿，洛浦詎齊其艷彩”，也屬此類。

在佛教變文中，我們看到了中國的世俗的觀念，事物對佛教的滲透，佛教在形勢的要求下，其説教内容上的對世俗的貼近，由此表現出分明的庶民色彩和世俗性。在此，佛教變文成爲佛教影響底層民衆的重要中介。借助這一通俗易懂、形象生動的文學形式，佛教向民衆有效地傳輸着它的基本教理、觀念。對于擴大其影響，争取社會支持來説，這都有着重要的作用。這其實也是佛教文化向世俗社會滲透的過程，兩者間通過變文相互影響、滲透。對于底層百姓而言，佛教變文于他們了解、接受佛教上，起着傳統講經所不可替代的作用。佛教正是通過以變文爲代表的一系列通俗的宣教形式，將自己逐漸推向社會，伸展入城鎮、鄉村的角落之中的。它也向我們提供了庶民百姓的心靈世界，尤其是宗教信仰上的真實記録，提供了不同文化形式間相互交流、滲透的實例。

世俗變文中，也存在着佛教的因子。唐代開始，佛教對于社會的影響是如此的普遍，以致于世俗變文中也時不時地對此有所反映，如《伍子胥變文》言“丈夫流浪隨緣業，生死富貴亦何常”。同文中又言：

(子胥) 治國四年，感得景龍應瑞，赤雀咸 (銜) 書，芝草並生，嘉和 (禾) 合秀。耕者讓畔，路不拾遺。三教並

> 興，城門不閉，更無呼喚，無徭自活。

伍子胥生活的時代是不可能有三教之名的，文中言及三教並興，正是當時現實的反映。《李陵變文》中也云：

> 老母妻子一時誅，曠古已來無此事。皆是先業薄因緣，新婦不須生怨□（悔）。

與《伍子胥變文》一樣，這裏將命運歸結爲緣業的作用。《王昭君變文》言昭君病：

> 今果遭其病，容華漸漸衰。五神俱總散，四代（大）的的危。

反映的是佛家人身由四大聚合的觀念。《前漢劉家太子傳》云：

> 其張老有一子，夜作瑞夢，見城北十里磻陀石上，有一童子，顔容端正，諸相具足，忽然驚覺，遍體流汗。

諸相具足，也爲佛教常用語。但世俗變文畢竟不同于佛教變文，在它那裏佛教因素的滲透終歸是次要的，它所反映的還是世俗的心靈與生活。

第二節　世俗變文的民間屬性

變文的民間屬性可以包括形式和内容兩方面，這裏主要是就其精神世界而言。佛教變文這方面的情況前文已有所揭示，在這裏世俗變文是我們討論的重點，變文的民間屬性在其中也表現得最爲清晰。

一、忠君愛國

對于忠君愛國，世俗變文同正統文學一樣，也持肯定、頌揚態度。《王昭君變文》叙述昭君不幸命運時，突出的是其眷念家國的赤子之心。文中有言：

> 昭君一度登千山，千迴下淚，慈母只今何在？君王不見追來。當嫁單于，誰望喜樂！良由畫匠，捉妾陵持，遂使望斷黄沙，悲連紫塞，長辭赤縣，永别神州。虞舜妻賢，啼能變竹；玘梁（杞良）婦聖，哭裂長城。乃可恨積如山，愁盈若海。

昭君的家國之思，成爲其悲劇命運的核心内容。變文重新安排她以因此而憂傷致死的結局，使其悲劇性更深刻，深化了愛國主題。《漢將王陵變》突出的則是王陵對高祖的忠誠與陵母的大義凜然。文中記陵母受楚軍折磨時所發之言：

> 憶昔汝父臨終日，塵莫（漠）天黄物未知。道子久後於

光祖，定難安邦必有期。阿娘長記兒心腹，一事高皇更不移。斫營擬是傳天下，萬代我兒是門眉（楣）。不見乳堂朝榮貴，先死黄泉事我兒。

忠與義在此文中緊密結合，成爲主人公行動的準則和動力。

對忠君愛國主題，表現得最爲明顯、直接的是《張議潮變文》、《張淮深變文》。領導沙州軍民抗擊外族，回歸大唐的張議潮、張淮深叔侄在變文中，被塑造成能征慣戰、忠心報國的民族英雄。前者變文主要言其能征慣戰，并不時指出他所代表着的沙州軍民的精神歸屬，爲漢諸侯、漢家人：

須臾陣合，昏霧張天，漢軍勇猛而乘勢，曳戟冲山直進前。

燉煌上將漢諸侯，棄却西戎朝鳳樓。聖主委令權右地，但是凶（匈）奴盡總讎。

《張淮深變文》叙張淮深敗回鶻，表奏朝庭，天使赴沙州賜封：

尚書既睹絲綸誥，蹈舞懷慚感聖聰："微臣幸遇陶唐化，得復燕山獻御容。報國願清戎落静，烟消萬里更崇墉。今生豈料親臨問，特降天官出九重。錫賚縑緗難捧授（受），百生銘骨誓輸忠！"

這里傳達出的回歸祖國後的喜悦、激奮之情是真摯、動人的，它不僅屬于張淮深一人，也爲沙州，乃至西北復歸民衆所共有。變

文接下去云：

> 尚書授（受）敕已訖，即引天使入開元寺，親拜我玄宗聖容。天使睹往年御座，儼若生前。嘆念敦煌雖百年阻漢，没落西戎，尚敬本朝，余留帝像。其於（餘）四郡，悉莫能存。又見甘、凉、瓜、肅，雉堞彫殘，居人與蕃醜齊肩，衣着豈忘於左衽。獨有沙州一郡，人物風華，一同内地。天使兩兩相看，一時垂淚，左右驂從，無不凄愴。

沙州一地陷蕃百年，猶能敬奉玄宗之像，保持大唐風俗，反映着當地民衆對以玄宗爲象徵的唐王朝的眷戀與向往。這種民族情感是如此的深沉和珍貴，以致于來訪的天使與其隨從不免凄愴垂泪。這些變文對忠君愛國觀念的形象反映與着力宣揚，也説明着這一情懷是社會各階層所普遍擁有的，隨時隨地能激起其共鳴。

二、英雄觀

世俗變文中的英雄是地道的民間英雄，他有着民間英雄觀籠罩下的衆多非正統的性格特點和行爲手段，他的英雄事迹與正史上光芒四射的君主常形成强烈對比。他的謀略多端，能征善戰被渲染、誇張到近乎奇迹和神話，君主的無能懦弱、猶豫多疑作爲對照存在着。《漢將王陵變》以誇張手法描繪王陵的勇武過人，他以三百將士突入項羽六十萬軍，其懸殊對比，注定了斫營的奇迹性。文中寫其斫營之輕而易舉，縱横無礙：

> 羽下精兵六十萬，團軍下却五花營。將士夜深渾睡着，

不知漢將入偷營。王陵抬刀南伴（畔）斫，將士初從夢裏驚。從帳下來去猶未醒，亂煞何曾識姓名。暗地行刀聲劈劈，帳前死者亂踪（縱）横。

變文記楚軍傷亡，"二十萬人總着刀箭，五萬人當夜身死"，極端的誇張，使王陵斫營的過程與結局共同成爲了奇迹。而王陵這位創造奇迹的英雄。他也以其神奇性與正史中的英雄相對照，同時也與君臨其上的帝王相對照。變文中，君主的重要性和尊貴性被削弱，他只是情節的銜接者，或是平民英雄的陪襯，有意無意間成了被貶損，甚至否定的對象。《漢將王陵變》叙楚漢争戰，漢軍每輸云：

漢帝謂張良曰："三軍將士，受其楚痛之聲，與寡人宣其口敕，號令三軍，怨寡人者，任居上殿，摽寡人首，送與西楚霸王。"三軍聞語，哽噎悲啼，皆負戈甲，去漢王三十步地遠下營去。

在這裏漢高祖的虚僞狡詐暴露無遺。下文云王陵、灌嬰欲斫楚營，奏請高祖：

二將當時夜半越對，唬得皇帝洽背汗流。漢帝謂二人曰："朕之無其詔命，何得夜半二人越對？"遂詔二大臣附近殿前："莫朕無天分？一任上殿，摽寡人首，送與西楚霸王亦得。"

高祖此處毫無帝王的尊嚴與光輝，他在王陵面前的猶疑怯懦和低聲下氣，使之難以同王陵一樣，成爲被歌頌的對象，而成被嘲諷的對象。

變文突破正史和上流社會所確立的意識、觀念上的束縛，表現、塑造着合乎自己，即民間標準的英雄。《李陵變文》中，李陵與漢武帝成了對立面，通過對後者的鞭刺，變文極力賦予他英雄的地位。變文捨棄了由《漢書》確立的對李陵的正統評價，肯定并張揚他的愛國忠君之心。這是通過兩方面的叙寫來完成的：李陵的英勇善戰，與他的箭盡糧絶、孤軍無援形成的困局；李陵不得已而降敵，謀求異圖，與漢武帝的專横獨斷、殘忍刻薄形成的困局。在這兩大困局的展示中，變文講述了一個愛國英雄被誤解、拋棄、迫害的悲劇。和《漢將王陵變》一樣，變文也以兵力的懸殊對比，陵軍五千人與單于十萬餘騎，說明李陵的英勇善戰。在兵疲糧絶的情況下，李陵仍不忘家國。變文寫其自語云：

傳聞漢將昔蒙陳（塵），慣在長城多苦辛。三十萬軍由怕死，况當陵有五千□（人）。軍中有事須成援，數將同行不同戰……其時將軍遭洛薄，在後遣兵我遣收。卧氈若重從拋却，鞻鞻輕時任意留。逢水目須和麨吃，逢冰莫使咽人喉。隔是虜庭須决命，相煞無過死即休。國中聖主何年見？堂上慈親拜未由！今朝死在胡天雁，萬里飛來向霸頭。

這裏揭示了陵軍所處的困境及起因，由此，變文着重點出了李陵身處絶境下的思家愛國之情。在對陵軍惡戰的多次描寫後，變文借軍士之口道出李陵降敵的無奈和苦衷：

戰已了首，須臾黄昏，各自至營。夜深以後，陵自出來，喚左右曰：“吾今不死者，非壯士也。”左右啓大將軍曰：“自從東發，遠劫單于，一入虜庭，二千餘里。誓擬平於沙漠，擬絶羣塵。持此微功，用將明王，豈謂將軍失利，將士徒然，負特壯心，乖違本願。當今日下，實是孤危……勢既不全，理難存立。大將軍本意莫枉勞人。幸請方圓，擬求生路。”

變文通過李陵與兵士的對話，詳述其客觀上的窘迫和主觀上的無奈，點出了他决死報國的初衷。下則以漢高祖平城之圍與李陵戰事的比較，更加强了這一點。降敵由此爲不得已，比之正史，冲淡了它本身的耻辱性。變文叙李陵降敵之前爲：

李陵弓矢俱無，勒轡便走，搥凶（胸）望漢國，號咷大哭。赤目明心，誓指山河，不辜漢家明主。

文中通過李陵的信誓旦旦，點出其降敵藴藏的“先降後出，斬虜朝天”的不測之謀，爲其降敵找到了合乎情理的理由。此過程中，他的無奈、辛酸，慷慨、沉痛，又揭示着其心靈上對漢土的眷戀。變文下又通過單王與李陵的對話，刻畫其窮途末路而倔强自持的一面。

變文到這裏，李陵的勇武與勢竭，他的壯志雄心與屈辱處境，這些情形的對比消除了降敵的耻辱色彩，引起的是人們對末路英雄的深切同情和理解。而將士對李陵的擁護愛戴與漢武帝的

輕信寡情，李陵的報國之心與漢武帝的冷酷殘忍，又形成强烈對比。變文寫漢武帝聽信公孫遨之報，誅李陵一家云：

> 武帝聞之，忽然大怒，遂掩（閹）司馬遷，并陵老母妻子於馬市頭付法。血流滿市，枉法陵母，日月無光，樹枝摧折。

變文通過寫自然景象的變化，對武帝的殘忍作譴責，對李陵妻母的無辜表達同情。文末寫李陵聞凶訊後自語，再次披露其忠君愛國情懷：

> 憶昔初至浚稽北，虜騎芬芬漸相逼。抽刀劈面血成津，此是報王恩將得。制不由己降胡虜，曉夜方圓擬皈國。今日黄天應得知，漢家天子辜陵得！

漢武帝的薄義冷酷成爲變文譴責的對象，在李陵身上則寄寓了更多的同情和嘆惜。這裏講述的是一個愛國英雄被誤解、迫害的悲劇，而絶非一個降臣的可耻叛變史。變文對李陵的英勇戰績作了熱烈歌頌，正面肯定他的忠君愛國之心。捨棄了正統的忠臣觀與英雄觀，把臣子置于與君主同等，甚至要高的層次上，而不是用正統的政治、道德標準來衡量、評價，設身處地地從人物的本身來展示、理解整個事件，重新發掘、創造了一個存在于老百姓心中的鮮活的英雄。

在《伍子胥變文》中，我們將看到，民間心目中的英雄如何具有超常的精神力量和行爲經歷，如何受到百姓的擁護與支持。

伍子胥故事本身，作爲一個臣子向君主復仇的故事，對封建正統觀念有着巨大冲擊力。在這裏，君王從至尊者成爲可耻的無賴，而復仇者伍子胥的光芒却籠蓋了一切。全部故事的展開都是圍繞他來進行的。變文中，作爲一國之君的楚平王被塑造成昏庸荒淫的無道之君，他不但見色起意，謀娶子媳，更殺害犯顔直諫的忠臣伍奢及其子伍尚。其所爲違背天道，而伍子胥的復仇無疑有着替天行道的色彩。變文中安排了打沙女、漁父兩人。他們對伍子胥的先後相助及慷慨赴死，正説明着伍子胥復仇事業爲人心所向，而楚平王之荒淫則爲失道寡助。這裏起作用的是天道民心，老百姓按自己的原則來决定擁護或反對，君道國法在此已失去了意義。兩者的存在使伍子胥的這一事業在個人行爲之外，帶上了爲民請命的色彩。

變文寫伍子胥實施其復仇行爲，突出了他的堅韌不拔、義無反顧。兩次與親人相見集中展示了這一點。其遇姊後相别有言：

> 子胥别姊稱："好住！不須啼哭淚千行。父兄枉被荆誅戮，心中寫火劇煎湯。丈夫今無天日分，雄心結怨苦蒼蒼。儻逢天道開通日，誓願活捉楚平王。剜心並臠割，九族總須亡。若其不如此，誓願不還鄉。"

伍子胥的堅韌、憤慨表露于此。而子胥遇妻而不敢相認，至于打落板齒的情節，更可見伍子胥爲復仇而含辛忍酸、委曲求全的無奈與怨憤。

伍子胥投吴，變文把他描繪成治世的能臣。在其治理下，吴境乃"禍亂不作，災害不興，百姓歡忻，歌謡滿路，同於堯舜之

年”。子胥由此受到吴國上下的擁戴，他的復仇事業也爲百姓擁護，“百姓皆詣子胥之門，願與仵相爲兵伐楚。”。伐楚敕書下日，“遠近咸知，各悉投名，争相應募”，這里再次表明其復仇的正義性。變文以吴王與子胥關于兵力的問答，子胥只要萬人，來表現其勇武過人。在其帶領下，吴軍所向披靡，楚軍則不堪一擊：

> 子胥十戰九勝，戰士不失一兵。昭王見兵被殺，怕懼奔走入城。子胥逐後奔馳，狀如蓬飛撲火。吴軍隨後即趁，恰似風雲，一向（餉）麾滅楚軍，狀似熱湯潑雪。

這裏用誇張的手法將伍子胥塑造成一能征慣戰、勇武過人的英雄。變文對子胥復仇的結果作了詳盡展示：

> 子胥遥鞭語昭王曰：“你父平王，至當無道，與子娶婦，自納為妃。忠臣諫言，遂被誅戮。佞臣諂亂，却賜封侯。殺我父兄，枉死傷苦。今乃報讐父罪，即當快吾心意……”昭王怕懼之心，遂即白幡降伏。吴國大叫，直入楚城，尋逐昭王，燒其宫殿。昭王棄城而走，遂被仵相擒身，返（反）縛昭王……昭王被考，喫苦不前，忍痛不勝，遂即道父之墓所。子胥捉得魏陵，臠割剜却心肝，萬斬一身，并誅九族……遂乃偃息停流，取得平王骸骨，並魏陵、昭帝，並悉總取心肝，行至江邊，以祭父兄靈曰……

子胥所言可視爲民間針對所有無道之君的檄文，其慷慨陳辭、大義凛然給人深刻印象。在伍子胥的復仇中，存在着民間流行的父

債子還的觀念，這爲當事雙方所承認。而伍子胥近乎屠殺的復仇也得到了肯定，變文以浪漫的筆法表現這一點：

> 子胥祭了，發聲大哭，感得日月無光，江河混沸。忽即雲昏霧暗，地動山摧。兵衆含啼，人倫棲（悽）愴，魚龍飲氣，江水不潮，澗竭泉枯，風塵慘列（烈）。子胥祭了，□自把劍，結恨之深，重斬平王白骨。其骨隨劍血流，狀似屠羊。取火燒之，當風颺作微塵。

子胥鞭屍歷來爲正統史家所詬病，至變文中其所爲則更甚之，至于斬骨焚屍。這更當爲正統所難容。而變文中，在它所依傍着的民間標準下却是合情合理的。在這裏，天道爲行爲的最高準則。臣民爲道義所驅，即使弑君犯上也不動搖其英雄的地位，這正是民間英雄與正統英雄之不同。變文通過一系列自然事物的感應變化來表明其道義所在。

變文按民間的標準繼續展示着英雄的事迹。在下文中，伍子胥被刻畫成了一恩仇必報，受民間倫理道德觀念支配的平凡的英雄。他因鄭王送其兄赴楚就死，而欲攻伐鄭國。又因鄭國有漁人之子的請求，而息兵止戈，更自封他爲楚帝。這種看似荒誕的情節，正是民間快意恩仇的心理的集中反映。他的投金于打沙女自沉之處，及捉拿陷害過他的外甥爲奴，皆是如此。變文後寫其主動向妻子認錯，請求和好，揭示其有情的一面。又通過他代吴王圓夢，諫其用政而被害一事，寫其深謀遠慮、慷慨悲壯，完成了對其英雄形象的塑造。變文中伍子胥這位英雄迥異于正統，爲報父兄之仇，他忍辱、堅韌，他報復的對象是一國之君，但他却受

到了老百姓的擁護。他足智多謀，英勇善戰，但其所有行爲都爲恩仇兩字所左右。爲了復仇，他敢于弑君鞭屍，與之有仇者，即使爲外甥，都要予以報復。另一方面，于其有恩者，也必直心相報，甚至可以一國報之。這種道義之所在，無所顧忌，快意恩仇的英雄，其身上蘊含了太多民間的品格和情感，是爲民間英雄。

世俗變文中的英雄也有忠君愛國，但不迂腐固執。其品格、行爲常與君主形成對照，後者的懦弱、寡義常襯托前者的勇武、崇高。其行爲最終維繫于天道人情之上。《漢將王陵變》借陵母之口指出了這一點，“王陵斫營爲高祖，直擬項羽行無道”。反對無道之君、違道之事，成爲民間對這些英雄的最好概括。《李陵變文》中李陵的眷戀家國與漢武帝的無道也成强烈對比，是爲變文同情、歌頌他的主因。這些英雄身上有着普通人的基本情感，爲其心靈的主要方面和行爲的動力，王陵、李陵對母親的孝順，伍子胥的父兄之情皆是。王陵的不待君令，自作主張，李陵的權宜變通，呼告抗議，及伍子胥的弑君鞭屍，都對君權至上觀念有着巨大冲擊，表現着民間對無道之君的蔑視和否定。這些英雄身上的民間性格，使之成爲非正統的英雄，脱離了忠君觀念的束縛。他們的行爲表現爲對民間公認的天道人情與道德觀、價值觀的貫徹與維護。這是民間用自己的標準塑造了自己的英雄，向社會宣告自己的心靈，反映着屬于整個階層的希望和義憤。

三、數術與感應

民間作品裏常賦予人物奇特的感應能力和越常法術，在民衆心目中人物與故事經過口耳相傳、集體渲染，已與神話相似。變文中也未能例外。《伍子胥變文》中，伍子胥對外甥子安、子永

的追捕有着奇妙的感應，且能以法術來驅避它：

（子胥）作此語了，遂即南行。行得廿餘里，遂乃眼瞤耳熱，遂即畫地而卜，占見外甥來趁。用水頭上攘（禳）之，將竹插於腰下，又用木屐倒着，並畫地户天門，遂即卧於蘆中，呪而言曰："捉我者殃，趁我者亡，急急如律令。"……子永少解陰陽，遂即畫地而卜，占見阿舅頭上有水，定落河傍；腰間有竹，塚墓城（成）荒；木屐到（倒）着，不進傍徨。若着此卦，必定身亡。不假尋覓，廢我還鄉。子胥屈節看文，乃見外甥不趁，遂即奔走，晝夜不停。

此事本于東漢鄭玄事。《世說新語·文學》云：

鄭玄在馬融門下……及玄業成辭歸，既而融直禮樂，皆東之嘆，恐玄擅名而心忌焉。玄亦疑有追，乃坐橋下，在水上，據屐。融果轉式追之，告左右曰："玄在土下水上而據木，此必死矣。"遂罷追，玄竟敢以得免[①]。

相同文字也見于《太平御覽》卷六百九十八引《語林》[②]。劉孝標注中目之爲荒誕不經，"委巷之言"[③]。用法術、符咒來規避災殃，在上層社會或被視爲無稽、荒誕之事。在民間，却是確鑿無疑的。變文裏，它成爲人物性格、經歷的重要組成部分。《前漢

① 《世說新語》卷上之下，第7頁。
② 宋·李昉等撰《太平御覽》，中華書局1985年，第4册第3115頁。
③ 《世說新語》卷上之下，第7頁。

劉家太子傳》，言及王莽派兵捉拿劉家太子，後者得耕夫相助，也有相似描述：

> 其耕夫遂耕墾土下埋地。口中銜七粒粳米，日食一粒，以濟殘命。兼銜竹筒，出於土外，與出氣息。其時捉獲不得，遂遣太史占之，奏曰："劉家太子今乃身死，在三尺土底，口中蛆出，眼裏竹生。"因此諸州，却收兵馬。

後世《三國演義》第一百四回中叙孔明將死，囑楊儀在其死後，"以米七粒，放吾口内"，等等，使得將星不墜，"吾陰魂自起鎮之"，騙過了司馬懿[①]。其情形與此有相似處。對占卜、符咒、感應之類事物的信仰，在民間爲尋常之事。世俗變文的民間身份决定了其對此多有反映。《伍子胥變文》寫子胥擲劍入江云：

> 遂擲劍於江中，放神光而焕爛。劍乃三涌三没，水上偏偏（翩翩）。江神遥聞劍吼，戰悼涌沸騰波，魚鱉忙怕攢泥，魚龍奔波透出。

通過寫其劍的神奇，襯托人物的非凡。將對英雄的神化擴展至與之相關的事物上，特别是其兵器上，這也是民間文學的常用手法。

變文中人物的行爲與自然界存在着奇妙的感應。《伍子胥變文》有：

---

① 明·羅貫中《三國演義》，人民文學出版社 1954 年，下册第 843 頁。

> 子胥祭了，發聲大哭，感得日月無光，江河混沸。忽即雲昏霧暗，地動山摧。兵衆含啼，人倫棲（悽）愴，魚龍飲氣，江水不潮，澗竭泉枯，風塵慘列（烈）。

通過寫自然界的種種變化，寫出人事的重要與非常。《漢將王陵變》也以此寫出陵母自刎的悲壯和正義性：

> 陵母遂乃自刎身終。其時天地失瑕無光，而為轉說：
> 其時風雲皆慘切，百鳥見之而泣血。

《李陵變文》也以自然之感應，來寫其妻母被殺的冤屈，隱含着對漢武帝的譴責：

> 武帝聞之，忽然大怒，遂掩（閹）司馬遷，并陵老母妻子於馬市頭付法，血流滿市，枉法陵母，日月無光，樹枝摧折。

《前漢劉家太子傳》寫王莽追拿太子，于諸坊懸布鼓，遣人“擊之音響，以辯（辨）凡聖”，後有一童子擊之，“於是打其三聲，天地昏暗，都無所見，太子遂乃潛聲走出城外”。天地變化説明着太子爲天地所佑，道義所繫。則變文于人物命運的關鍵處，常通過自然的感應來揭示道義所在的一方，表達作者代表的民間的判斷和意見。這裏有信仰的因素，但更多的是底層百姓的曲折抗爭，是要寄託于天道，來實現他們的道德原則和法律，表達他們

的希望和不平。

世俗變文中的主角多以超人姿態出現，民間好奇誇飾的特點賦予他們以神奇色彩，他們或與天地相感應，或有着奇異的能力。如李陵、王陵、伍子胥雖出于正史，但在變文中都已被半神化。《舜子變》寫舜摘桃、修穀倉、淘井三次災難云：

> 瞽叟打舜子，感得百鳥自鳴，慈烏灑血不止。舜子是孝順之男，上界帝釋知委，化一老人，便往下界，來至方便與舜，猶如不打相似。
>
> 舜子是有道君王，感得地神擁起，遂不燒，毫毛不損。帝釋變作一黄龍，引舜通穴往東家井出。

這裏仙釋直接出面救助舜，并有百鳥感鳴，傳達着天道對舜的支持。

在世俗變文中，民間對于數術、禁忌的信仰，乃多有出現，感夢、圓夢的情景也可見之于《伍子胥變文》中，吴王夫差的感夢，與宰彼、子胥截然不同的解夢，是人物命運陡轉的關鍵處。而《漢將王陵變》中，王陵欲劫營，“項羽帳中盛寢之次，不覺精神恍惚，神思不安，搥然驚覺，遍體流汗”。這一情節成爲斫營的前奏。它們的出現，屬于民間感應觀念的反映，增加着故事的神奇色彩。某些關于作戰的奇特禁忌、信仰，也見于變文中。《漢將王陵變》云：

> 王陵謂曰：“……凡人斫營，捉得個知更官健，斬為三段，喚作厭兵之法。若捉他知更官健不得，火急出營，莫洛

（落）他楚家奸便。”遂乃揭却一幕，捉得知更官健，横駝（拖）竪拽，到王陵面前。陵左手攬髮，右手抬刀，頭隨刃落，含血灑流四方。

又，《李陵變文》有云：

陵欲擬軍，方令擊鼓。一時打其鼓不鳴。李陵自嘆："天喪我等！"嘆之未了，從弟三車上，有三條黑氣，向上冲天。李陵處分左右搜括，得二個女子，年登二八，亦在馬前，處分左右斬之，各為兩段。其鼓不打，自鳴吼唤。庚信詩云："軍中二女憶，塞外夫人城。"更無别文，正用此時。胡還大走，漢亦争奔，斬决凶（匈）奴，三千餘騎。

斫營須斬知更官健，軍中不得有女子在，這兩種禁忌在變文成爲作戰勝敗的關鍵。雖近乎荒誕，但却是民間真實的信仰。杜甫《新婚别》詩云"婦人在軍中，兵氣恐不揚"[1]，即是。而它們的出現，使王陵、李陵帶上了濃厚的神奇色性，强化了他們亦人亦神的地位。在民間心目中，屬于理所當然，無足驚怪之事。

在世俗變文中，按照民間的理解和欣賞習慣，對人物、事件作了增加其神奇性的誇飾虚構。這種處理，集中反映了民間對未知領域、超常世界的信仰。在這種神化了世界裏，民間的喜怒哀樂，悲傷與憤怒都得到了渲泄，民間的觀念、情緒、理想再一次得到了表現和實踐。這些有關術數、禁忌、神靈等等事物的信仰

① 清·仇兆鰲注《杜詩詳注》卷7，中華書局1979年，第2册第532頁。

與表現，是虚幻而荒誕的，但它在反映當時民間心靈面貌上却是真實的，是爲庶民百姓靈魂的一部分。

四、孝道

孝爲古人立身之本。在以民間意識爲主導的世俗變文中，孝是其重要的内容。變文中的愛國之情與孝順之情常常是捏合在一起，家國統一，成爲主人公品格的一個主要方面，在《王昭君變文》中，對此已有揭示：

> 昭軍（君）一度登千山，千迴下淚，慈母只今何在？君王不見追來。當嫁單于，誰望喜樂？良由畫匠，捉妾陵持，遂使望斷黄沙，悲連紫塞，長辭赤縣，永别神州。虞舜妻賢，啼能變竹；犯梁（杞良）婦聖，哭烈（裂）長城。乃可恨積如山，愁盈若海。

而《舜子變》也名《舜子至孝變文》，舜子面對父親和後母的屢次迫害，而持孝不變，最終感得父母開悟，并且“堯帝聞之，妻以二女，大者娥皇，小者女英。堯遂卸位與舜帝”。整個變文成爲有關孝道的生動展示。爲孝之人，不僅能使居家和悦，而且能勝任一國之君。這是民間對孝道的良好祝願和贊頌，而家與國的關係也在一“孝”字之下得到了一致。《漢將王陵變》、《李陵變文》中，孝也是其表現的重要内容，而主人公孝心不得實現正是其重要的悲劇因素。在《漢將王陵變》中，講述的了是一個忠與孝冲突的故事。王陵對漢高祖的忠誠是他斫營的直接動力，而這進一步造成陵母遭楚軍劫持，王陵在忠君與孝母間的選擇、冲

突。變文以陵母的一番話點明了這一點：

> 陵母聞言面微笑："軍將緩語徒□叫。賤妾只生一個子，只合在家養親老。投書獻策事高皇，日夜令吾心悄悄。何期事主合如然，也解存身也偷號。王陵斫營為高皇，直擬項羽行無道。"

到王陵欲入楚救母，陵母自刎前的一番考慮乃充分體現了她的慈母之心：

> 陵母見送書盧綰却迴到來，恐怕兒來。兒若到來，兒又死，母亦死，交盧綰却報王陵。

這裏有的只是人間最樸素、最普遍的母子之情，變文也展示着王陵對其母的挂念、孝順之情。變文寫其知母自刎後：

> 王陵既見使人説，肝腸寸斷如刀割。舉身自撲似山崩，耳鼻之中皆灑血。

王陵失母的悲傷、哀痛表現得真摯感人。變文中悲劇的核心是民間孝道理想被現實的無情擊碎。由陵母親手完成的主人公忠孝不能兩全，孝親希望的破滅，是悲劇的深刻所在。

民間對孝的重視甚至超過對忠君的重視。因而《伍子胥變文》中伍子胥爲報父兄之仇而弑君刺尸都爲之寬容、贊賞。變文借吴王之口，對伍子胥伐楚事賦予了孝的實質：

吴王報曰："朕聞養子備老，積行擬衰。去歲擬遣相讐，慮恐讐心未發。比年清太（泰），皆是仵相之功。今不讐冤，何名孝子？朕國興兵伐楚，正合其時。"敕召國内勇夫，乃與仵相讐報。

軍國大事其動機被處理爲代子胥報父兄之仇，并得到吴國上下的擁護。這看似荒誕的，在民間則是真實可信的。在民間心目中，孝道被置于遠高于君主的地位上。其價值得到了第一位的肯定。子胥弑君刺尸也因而爲合理合情。這是民間孝道觀念的最真實的反映。

世俗變文中的孝道觀念具有强烈民間色彩，它是人物形象的重要組成部分。在他們那里，孝是樸實的，同時也是崇高的。而人生的悲劇常常就在于孝道因種種變故而破滅，難以實現。這是民間關于孝道的真實而樸素的看法，其可靠性超過正史及旌表之文的記載。

孝之觀念在佛教變文中也有表現（參見前文），但多出于人物之説教，未成人物性格的一方面。除了《大目乾連冥間救母變文》、《目連變文》外，相關表達都失于零碎和抽象，而世俗變文中，孝順成爲人物性格的一個方面，成爲其内在的心理需要，并以形象化的手段，以生動的情節展示和刻畫孝道在人物身上的熠熠光輝。

世俗變文中對其他民間觀念也多有反映，但多爲零碎之語。有養子備老觀念，如《伍子胥變文》云"朕聞養子備老，積行擬

衰……",《漢將王陵變》叙陵母言有"賤妾只生一個子,只合在家養親老",《李陵變文》叙陵妻言有"結親本擬防非禍,養子承望奉甘碎(脆)"句,皆是。有恩仇必報觀念,《伍子胥變文》載子胥言,"我有冤讐,至當相滅。因他當活,豈得孤恩?富貴忘貧,黄天不助,有恩不報,豈成人也!有恩若報,風流如(儒)雅"。與此相聯繫的還有父債子還的觀念。同文記昭王答子胥問其父平王墳陵,乃有"父愆子替,何用尸骸"之語。

本章中,我們分析了變文的精神世界。世俗變文在這方面有濃烈的民間特色,這就決定了其創作者最爲可能是在民間,儘管後來可能有僧徒來講演它,而它也受到了佛教的影響。佛教變文在此則表現出强烈的宗教屬性,其作者也最爲可能是僧徒。但在宗教屬性外,佛教變文已沾染上了不少世俗習氣和民間屬性,不能排除它後來爲民間藝人搬演的可能性。佛教變文與世俗變文在現實中應該是相互影響、促進。

第十章　變文的意義與影響

第一節　變文的意義

變文的意義是多方面的，它是文化的產物，也是文學的樣式之一。作爲文學作品，變文的意義在于其獨創性。

一、新的文學樣式

變文提供了一種嶄新的文學樣式。在變文之前，還沒有哪一種文學形式，具有如此成熟、完備的散韵結合的體式。在變文中，散文部分主要承擔着展開情節的任務，而韵文部分則以描摹情狀，渲染氣氛爲主，這正照應了兩者的長處和在中國古代文學中各自的主要用途。通過兩者的完美結合，變文向我們展示了一種叙事與抒情並重的文學形式，把詩歌和散文這兩種原本獨立的文體，熔于一爐，充分發揮了兩種各自的優點，彌補了各自的不足，將詩歌和散文，叙事和抒情，結合、完成于一體。

變文作爲文學樣式的嶄新性，不僅在其文體上的開創意義，還在于它在叙事藝術上，達到了前所未有的高度。六朝之志人、志怪小說信其實有的風格，削弱了它們的文學性，它們的叙事藝

術是簡單的，人物也是簡單、平面，没有形成對故事和人物全面的、立體化的描繪和展示。唐傳奇雖屬唐人有意爲之，但夾雜在其中的功利性，以及文人的自我炫耀和明顯的史傳風格，又使它在很長一段時期内文學的性格存在着缺陷。變文在最初以佛教變文爲主體，它寄寓了對文學來説太多的説教内容，但到了世俗變文那裏，故事的曲折離奇、悦耳動人（即使在佛教變文中它也是重要因素），成爲它受歡迎，生存下去的第一要素。附著于變文中的其他非文學的東西被剥離、抛棄，文學的娱樂性在表演者和聽衆的交流之中得到發展、提高。在變文那裏，汲取了史傳傳統和佛經文學中的有利因素，一切可能的手段幾乎都被運用到叙事中來。變文自然順序的叙事時間，和第三人稱、全知全能的叙事角度使得故事的每一步發展，人物的每一個動作、心理，都呈現于叙述者和接受者面前，而叙述者則由此而實現了對叙事的把握，保證了故事展開的條理性和全面性，使故事在生動、曲折之外完整、清晰。變文充分發展了心理描寫和肖像描寫、景物描寫的藝術手段，這在中國已往的叙事類文學作品中，是没有得到應有重視的，特别是前二者。韵文的引入，對此提供了有力的保障和促進。變文乃着重採用韵文形式，對人物在不同時空下的心理活動、精神世界，作出細致的刻畫，對他們的外在形象作出認真的摹寫，對千姿百態的自然景象作出極具主觀色彩的描繪。這些手段，無疑使故事的發展變得更爲生動、絢麗，而人物的形象，變得更爲豐滿、立體。在變文中，還採用了大量的對話描寫，這在史傳傳統籠罩下的中國古代叙事文學中是罕見的。變文的突破在于，這些對話與史書中推動情節的主要表現手段——人物的行動一樣成了推動情節發展，展現人物性格的重要手段，它們極好

地傳達出了人物的個性，成爲整個故事不可缺少的部分。變文的這些叙事手段，顯示着它的獨創性和進步性，它發展了叙事藝術，也以此影響後世的文學。

在另一方面，變文具有明顯的民間色彩。故事的叙述者按照民間的理想、觀念、角度，對故事題材、人物改造，安置。在變文中，民間的一切得到較爲全面、集中的展示，正統的一切得到了率直、天真的嘲笑，乃至否定。在變文中，民間傳達了他們對地獄的恐懼和對天堂的向往，敬佛、善有善報的觀念貫徹其中。民衆心目中的英雄在此擁有非凡的能力，他們勇敢善戰，足智多謀，精通法術，一切困難和敵人在他們面前都是不堪一擊。這些英雄常常接近于神，擁有着半神的身份。但影響、支配他們行動的，仍然是民間的那些最爲基本的道德標準、觀念情緒。愛國思鄉之情，孝順父母之心，以及恩怨必報的原則，在變文中，是推動故事發展、人物行動的真正動力。變文以民間的眼光對它們作了肯定和張揚。而作爲社會正統的代表者——君主在變文中的地位却常常是低下可笑的，顯得十分的渺小、猥瑣，乃至卑鄙、可惡。變文把歌頌、贊揚盡情投向了那些體現民間思想、情感的平民英雄身上。在變文中，乃充溢、激動着民間的靈魂與情感，寄託了他們對美好世界和優秀人物的向往與歌贊。這個世界裏依然有歡笑，有悲傷，但它却是按照民間的心願來運轉的，反映着他們自己的夢想和生活。由此變文還是一種嶄新的屬于民間的文學樣式。而套語及俗語俚詞的運用，則爲我們加深了這一印象。

講唱藝術至變文乃基本成形。變文擁有一套完整的表演形式，從説與唱的結合，圖畫的配合，演出者對人物口吻的模仿，到押座文、發願文、散座文的沿用，及入韵套語、指示性話語、

説明性話語等等，變文的演出已達到了相當水平。它發展了以前并不成熟的説唱藝術，使之有章可循，合規合矩，擁有成熟的文本和完善的演出，能贏得聽衆熱烈歡迎，流行各地。它樹立的説唱藝術的規範，對後世産生着重大的影響。

概而言之，變文作爲一種文學樣式，它在很多方面取得了突破。這種突破是前所未有的，因而决定了它在文學史上，在説唱藝術史上承上啓下的作用及地位。

二、語言學的意義

變文因其流行于社會民間，作爲口頭演出的文本，故其語言最爲接近唐五代時的語言實際，在語言的研究上意義重大。它實現了對唐五代語言材料，特别是口語狀况的保留，展示了當代的語言的現實。從微觀來説，變文中存在的一個個具體的語詞，將可以用來參照、印證它們在其他場合的使用情况，有助于我們正確解讀唐五代乃至以後的文獻。從宏觀來説，變文中的語詞及其使用，通過細致地整理、歸納，可以發現、總結出一些規律性的東西。這些包括口語的狀况，佛教詞匯的世俗化，語詞新義的産生，押韵的規律及方言特色，語法的變化，等等。利用它，可以促進對唐五代的語言學研究，獲得關于當時語言面貌的全面而具體的認識。學者于這方面的研究成果有目共睹，自非本處所能詳論。

三、社會學、歷史學的意義

變文是唐五代社會現實的一種記録。儘管這種記録，有間接、曲折處，但它是真實可信的。其中，如《張議潮變文》、《張

淮深變文》，直接以當時事件爲題材，正可補歷史記載中有關當時西北狀況及歸義軍史實的缺憾。這已爲學者在具體的研究中多方利用。而其他變文則向我們展示了一個多姿多彩的唐五代社會。我們從中可以看到，佛教在當時已普遍地滲透入民衆的生活、思想之中，影響着他們生活的方方面面。佛教在此過程中，也實現了它的中國化、世俗化。這在變文中得到了表現。而中國的文化傳統也改造着佛教，它依舊是支配人物行爲的主導因素，影響着故事的發展進程。在變文中，乃表現爲中國本土固有思想、觀念與外來之佛教觀念的交錯、雜糅。這也正符合着當時人們精神世界的實際。而變文對當時社會風俗的很多方面都有反映，從中我們可以窺見當時的教育狀況。如《舜子變》云：

> 舜即歸來書堂裏，先念《論語》、《孝經》，後讀《毛詩》、《禮記》。

而《秋胡故事》（S.133，擬題）有云：

> （秋胡）辭妻了道，服得十帙文書，並是《孝經》、《論語》、《尚書》、《左傳》、《公羊》、《穀梁》、《毛詩》、《禮記》、《莊子》、《文選》，便即登程。

兩相印證，正可見當時所讀經書的狀況。也可見當時的朝廷禮節。《伍子胥變文》云：

> 百官聞王此語，一時舞蹈呵呵，齊唱太平，俱稱萬歲。

百官敬謝、朝賀時舞蹈稱頌，爲唐時之常儀。也可見當時的職官制度，《破魔變》云：

> 於是魔王擊一口金鐘，集百萬之徒黨。當時差馬頭羅刹哲（折）為游奕將軍，捷疾夜叉補作先鋒大將……召阿修羅軍衆為突將，則怒目揚睛……更有夜叉虞候，羅刹都巡……閻羅王為都統，總管諸軍；五道大神兼押衙大將，又知斬斫。

變文中言及游奕將軍、先鋒大將、突將、虞候、都巡，都統、押衙大將諸名，并對其專職有所涉及。借此，可以考見當時的軍隊職掌。而從《漢將王陵變》中可知有“知更官”，從《李陵變文》中可知有“決果校尉”。也可以考見當時的一些其他風俗，如《王昭君變文》：

> 以契丹為東界，吐蕃作西鄰，北倚窮荒，南臨大漢。當心而坐，其富如雲。氈裘之帳，每日調弓；孤格之軍，終朝錯箭。將鬬戰為業，以獵射為能。不蠶而衣，不田而食。既無穀麥，噉肉充糧。少有絲麻，織毛為服。夫突厥法用，貴壯賤老，憎女愛男。懷鳥獸之心，負犬戎之意。冬天逐暖，即向山南；夏月尋源（凉），便居山北。

這裏對突厥生活的各個方面作了描述，應該説基本反映了突厥在當時中土心目中的印象。也可以知見當時醫療情況，如《王昭君

變文》也言：

> 五神俱總散，四代（大）的的危。月華來映塞，風樹已驚枝。鑄藥須岐伯，看方要巽離。此間無《本草》，何處覓良師？

這與王梵志詩《四大乖和起》云“長病煎湯藥，求神覓好師”相合[①]，可見醫巫結合的特色。也可以知見當時上層生活，《醜女緣起》有言：

> 於是貧仕既慕駙馬，與高品知聞，書題往來，以相邀會。遂赴朝官之宴，同拜玉階。侍御郎中，共相出入。州官縣宰，相伴駙馬之筵；僕射尚書，同歡一座。已前諸官，密計相宜，要看公主。遞互傳局，流行屈到家中，事須妻出勸酒。既無形迹，例皆見女出妻，盡接座筵同歡。

在這裏，可以見到當時朝官間相互邀宴的情形，并且這種宴會，一般還有女眷陪酒。也可以知曉當時的殯葬習俗。《伍子胥變文》云：

> 子胥尋覓父兄骸［骨］不得，立樹乃作父兄。於今見在亳州境内東南一百廿里有餘，後世莫知，今城父懸（縣）是了。

① 項楚校注《王梵志詩校注》卷四，上海古籍出版社 1991 年，第 469 頁。

這是刻木爲人的偶像。《王昭君變文》言昭君之喪：

> 單于脱却天子之服，還着庶人之裳，披發臨喪。魁渠並至，曉夜不離喪側，部落豈敢東西。

> 牛羊隊隊生埋壙，仕女芬芬聳入坑。地上築墳猶未了，泉下惟聞叫哭聲。

是又見異族的喪葬風俗，乃有陪葬之制。又《大目乾連冥間救母變文》言：

> 死生路今而已隔，一掩泉門不再開。塚上縱有千般食，何曾濟得腹中饑？號咷大哭終無益，徒煩攪紙作錢財。寄語家中男女道，勸令修福救冥災。
>
> 何時更得别泉門，為報家中我子孫，不須白玉為棺槨，徒勞黄金葬墓墳。
>
> 汝向家中勤祭祀，只得鄉閭孝順名。縱向墳中澆歷（瀝）酒，不如抄寫一行經。

則當時殯葬禮儀中，有食祭、焚紙錢、財物隨葬、瀝酒，抄經追福等習俗。這些在唐五代的文籍中也可得到印證。變文反映唐五代的社會風俗，雖爲片鱗隻羽，但從中正可以窺見當時的社會現實，因而具有獨特的研究價值。

四、宗教學意義

這主要是指佛教變文。作爲佛教的一種宣傳方式，變文爲佛教的中國化、世俗化提供了一條佳徑。佛教借助它，通過百姓喜聞樂見、淺白通俗、有説有唱的表演，乃走出寺院，進入民間，融入了百姓的日常生活、思想血脉之中，佛教的面貌開始變得世俗、可親了起來。固然變文并非佛教唯一的宣教方式，但這種以曲折離奇的故事爲内容的形式，對于尋常百姓來説，無疑是極具吸引力。變文的存在在很大程度上，促進了佛教在中國，特别是民間的傳布、滲透。

第二節　變文的影響

變文對後世的影響，主要表現在文學上。作爲一種承上啓下的文學樣式，變文在文學史上是關鍵的一環。它是對以前的各種叙事文學類型的總結、提高，同時又爲後世的叙事文學樹立了典範，從各個方面影響、决定了它們的面貌，其中受變文影響最大的無疑是説唱文學和小説。可以説，變文是叙事文學走向成熟的一大步，同時也是講唱文學的奠基者之一，對中國文學產生着巨大的影響。

一、内容的影響

所謂内容的影響，主要包含兩個方面：題材的延續和題材的改變。題材的延續表現得較爲分明。世俗變文，除寫時事的《張議潮變文》、《張淮深變文》外，大部分作品其題材内容，都在後

世得到了繼承，發展。《伍子胥變文》所講述的故事，在元雜劇中有鄭廷玉撰《採石渡漁父辭劍》(佚)、李秀卿撰《説鱄諸伍員吹簫》(《元曲選》)、吴昌齡撰《浣紗女抱石投江》(佚)；明傳奇著名的則有梁辰魚的《浣紗記》。《漢將王陵變》所講故事，元雜劇中有顧仲青所撰《陵母伏劍》（《録鬼薄》卷上録名，已佚），戲文則有《王陵》(佚)，《宋元戲文輯佚》存一曲。《王昭君變文》所載故事，後世乃爲常用，元雜劇有馬致遠《漢宫秋》、張時起《昭君出塞》，明傳奇則有陳與郊《昭君出塞》、無名氏《和戎記》。而佛教變文的目連故事，至後世更演化、擴展成爲龐大的“目連戲”系統。宋代孟元老《東京夢華録》卷八“中元節”條，記當時逢中元節，“構肆樂人，自過七夕，便搬《目連救母》雜劇，直至十五日至，觀者增倍”[①]，是宋時已有《目連救母》雜劇。明傳奇則有鄭之珍《目連救母行孝戲文》，達一百出。而明末清初張岱著《陶庵夢憶》卷六有“目蓮戲”條，乃記當時民間演“目蓮戲”的盛況：

> 余蘊叔演武場搭一大臺，選徽州旌陽戲子剽輕精悍、能相撲跌打者三四十人，搬演目蓮，凡三日三夜……戲中套數如《招五方惡鬼》、《劉氏逃棚》等劇，萬餘人齊聲吶喊，熊太守謂是海寇卒至，驚起，差衙官偵問[②]。

其演出人數之多，時間之長、套數之繁，以及觀衆之多，都蔚爲

① 《景印文淵閣四庫全書》第589册第164頁。
② 明張岱著、馬興榮點校《陶庵夢　西湖夢尋》，上海古籍出版社1982年，第52頁。

大觀，引人驚嘆。而民間各個戲種中的目連戲更是層出不窮。如川劇即有《音注目連金本全傳》、《劉氏回煞》等[①]，京劇有《六殿》、《羅卜路》等折子戲[②]，湘劇也有《目連記》的存在[③]。變文以其題材的代表性影響了後世戲曲的表現範圍。

變文對題材的改造，主要是以歷史記載爲本，而按照民間的觀點、角度，對情節作改動，突出其傳奇性和曲折性，賦予人物神奇的能力和凡人的心理、情感。使得故事、人物在保持其傳奇色彩的同時，又貼近現實生活。這使得變文呈現出歷史與現實相交織、神奇與平凡相映的面貌，這種交織、相錯，使歷史題材在變文中，閃現出奇異、誘人的色彩來。變文對歷史題材的這種改造，直接啓示了後世戲曲和小說等從歷史中獲取題材，然後對之作出改造和修飾，使歷史成爲作者的“歷史”。中國戲曲和小說等在題材方面的一個顯著特點，就是歷史題材的大比例和成熟。變文在這裏，無疑起着重要的示範作用。

二、體式的影響

變文體式上對後世影響明顯，它規定着後世敘事文學體式上的很多特點，起着奠基者的作用。

(一) 入話 (得勝頭回、楔子)

變文之後，話本小說和擬話本小說，大都存在着入話（得勝頭回）。或吟咏詩詞，或述一定完整的小故事，意在壓場、候客、墊場，點明正說的主旨等。這與變文中的押座文相似。入話較早

① 劉禎《中國民間目連文化》，巴蜀書社，1997年，第175頁。
② 劉禎《中國民間目連文化》，巴蜀書社，1997年，第179頁。
③ 劉禎《中國民間目連文化》，巴蜀書社，1997年，第190頁。

見于明洪楩編《清平山堂話本》，其每篇之首都標“入話”二字，下列詩詞。如其《快嘴李翠蓮記》：

入話：

出口成章不可輕，開言作對動人情。雖無子路才能智，單取人前一笑聲[①]。

其以詩詞爲入話，與變文之押座文極爲相似，其中有一脉相承處。入話到後來乃發展成一小故事。《醒世恒言·小水灣天狐詒書》乃先叙漢時楊寶救助受傷的黄雀，後黄雀報以雙玉環，使之後人三世爲公的故事。下言：

說話的，那黄雀銜環的故事，人人曉得，何必費講！看官們不知，只為在下今日要說個少年，也因彈了個異類上起，不能如彈雀的恁般悔悟，干把個老大家事，弄得七顛八倒，做了一場話柄，故把銜環之事，做個得勝頭回[②]。

到了古代長篇章回體小説中，入話蜕變成了楔子，乃專門交待故事的來龍去脉、背景知識，如《水滸傳》、《三國演義》、《紅樓夢》等盡皆有之，在每回之首也多有詩詞存在，可以視爲入話的遺韵。變文押座文在戲曲中的痕迹也是明顯的，中國戲曲和長篇

① 明·洪楩編、譚正壁校點《清平山堂話本》，上海古籍出版社 1957 年版，第 52 頁。

② 明·馮夢龍編《醒世恒言》卷 6，人民文學出版社 1956 年上册第 119 頁。

章回體小說一樣，一般都有楔子、開場白，與押座文十分相似。而評彈在正式開演之前，乃有彈詞開篇，一般爲詩歌形式，其中更可見押座文的影響。概而言之，變文之押座文在後世乃蛻變爲入話、楔子等等，對中國的小說、戲曲、說唱藝術影響深遠。

（二）散韵交錯、説唱結合的體式

變文散韵交錯（說唱結合）的體式，對中國古代文學的影響極爲廣泛、深遠。這一體式，乃爲後世的叙事文學所普遍采用。就小說而言，無論是話本，還是擬話本，章回體；無論是文言，還是白話，在散文的叙事中，穿插詩詞，以描摹情狀，抒發情感，乃成爲常例。如《新刊全相平話武王伐紂書》卷上：

> 衆文武皆苦告，紂王不聽，只要修其完備，交萬民受塗炭之若。
>
> 詩曰：
>
> 八伯諸侯各建功，修成臺閣數千宫。
>
> 君王登此排筵宴，不問生民塗炭中[①]。

這是作爲説話的話本，説話乃直接繼承了變文説唱結合的演出方式，故在文本也表現爲韵散交錯。再如《大宋宣和遺事》有言：

> 却去宣德門直上有三四個貴官……得了聖旨，交撒下金錢銀錢，與萬姓搶金錢。那教坊大使袁陶曾作一詞，名做《撒金錢》：

① 《元刊全相平話五種校注》第9頁。

頻瞻禮，喜埏平，又逢元宵佳致。鰲山高聳翠，對端門珠璣交制，似嫦娥，降仙宫，乍臨凡世。

恩露匀施，憑御欄，聖顔垂視。撒金錢，亂抛墜，萬姓推搶没理會。告官裏，這失儀，且與免罪。

是夜撒金錢後，萬姓個個遍遊市井，可謂是：

燈火熒煌天不夜，笙歌嘈雜地長春[1]。

這裏乃有詩有詞。章回體中，如《西遊記》第六十一回：

孫大聖執着扇子，行近山邊，盡力揮了一扇，那火焰山平平息焰，寂寂除光；行者喜喜歡歡，又搧一扇，只聞得習習瀟瀟，清風微動；第三扇，滿天雲漠漠，細雨落霏霏。有詩為證：

火焰山遥八百程，火光大地有聲名。火煎五漏丹難熟，火燎三關道不清。特借芭蕉施雨露，幸蒙天將助神功。牽牛歸佛休顛劣，水火相聯性自平[2]。

如此類情況，在同類小説中所在皆是。而"詩曰"、"有詩（詞）爲證"，也如變文中的入韵套語一樣，成爲古小説中插入詩詞的套語。

受變文韵散結合體式影響的，還有戲曲。説唱結合成爲戲曲的基本表演方式，而韵散相間也成爲其文本的基本體式。這一點

---

① 黎烈文標點（據金陵王氏洛川本校正重刊本）《大宋宣和遺事》亨集，商務印書館1925年，第34頁至35頁。

② 明·吴承恩《西遊記》，人民文學出版社1980年，中册第789頁。

從諸宫調到雜劇、傳奇、京劇，乃至多數地方戲曲，皆是如此，爲衆所周知，不必贅語。而變文以下的説唱藝術，實也受了變文的滋潤，在體式上也乃一脉相承。宋趙令時《元微之崔鶯鶯商調蝶戀花詞》，乃析分元稹《會真記》，在每一段散文叙事下，附以歌詞。如其從《會真記》述張生寫詩傳意鶯鶯：

張大喜，立綴春詞二首以授之。奉勞歌伴，再和前聲。

懊惱嬌娘情未慣，不道看看，役得人腸斷。萬語千言都不管，蘭房跬步如天遠。廢寢忘餐思想遍，賴有青鸞，不比憑魚雁。密寫香箋論繾綣，春詞一紙芳心亂[①]。

此爲鼓子詞，其體式與變文相似，而“奉勞歌伴，再和前聲”作爲催唱之套語，也與變文的入韵套語相似。

流行于元明兩代的詞話也是如此，《明成化説唱詞話叢刊·包待制陳州糶米記》有云：

［説］官裏道：“寡人封你四個大使。”將丈二黄羅御筆親書八字：“御書到處，如朕親行。”特封值倉使、節度使、倉（滄）州鹽倉使、陳州監糶使。

［唱］仁宗皇帝封官職，看了包文拯一人。包公看了王丞相，幞頭不動半毫分。包公不把王恩謝，依了青州王相公。皇帝當時傳聖旨，再封官職姓包人[②]。

① 宋·趙令時《侯鯖録》卷5，《景印文淵閣四庫全書》第1037册第390頁。
② 《明成化説唱詞話叢刊》，上海市文物保管委員會、上海博物館影印，上海古籍書店1973年。

又明中葉以後興起的鼓詞也如此。清初賈鳧西（1590～1674）《歷代史略鼓詞》有：

> 話説兩晉風流，又變作六朝金粉，其間五胡雲擾，起了一十六處烟塵。俺又翻殘《南北史》，略作短長評。
>
> 南朝創業起劉郎，販鞋的光棍手段强；龍興虎步該有後福，可怎么好幾輩的八字犯着刑傷？那江山好似吃酒巡杯排門傳，頭一個是齊來第二個是梁[①]。

鼓詞是如此，其他如寶卷、彈詞、道情、子弟書、快書等，它們在演出時，也都爲説唱結合，反映于文本則爲散韵相間。概而言之，變文説唱結合的演出方式、韵散相間的文本形式，對中國文學産生了重大影響，後世文學在體式上與變文乃密切相關。

（三）散場語、套語

變文有散場文，多以詩歌爲之。後世叙事文學中也有之，話本及擬話本小説大多以詩詞作結。《清平山堂話本·合同文字記》篇末云：

> 正是：李社長不悔婚姻事，劉晚妻欲損相公嗣，劉安住孝義兩雙全，包待制斷合同文字。
>
> 話本説徹，權作散場[②]。

① 關德棟、周中明校注《賈鳧西木皮詞校注》，齊魯書社 1982 年，第 66 頁。
② 《清平山堂話本》第 38 頁。

同書《西湖三塔記》篇末云：

> 奚真人化緣，造成三個石塔，鎮住三怪于湖内，至今古迹遺踪尚在。宣贊隨了叔叔，與母親在俗出家，百年而終。
>
> 只因湖内生三怪，至使真人到此間。今日捉來藏篋内，萬年千載得平安①。

此類詩詞原作散場之用，是與變文之散場文有一脉相承處。

後來之小説受其影響，也多以詩詞作結。長篇章回體在每回正文之後，多有詩詞作結。如《三國演義》第八十一回《急兄讎張飛遇害，雪弟恨先主興兵》末云：

> （孫）權大喜，即遣諸葛瑾為使，來説先主罷兵。正是：
>
> 兩國相爭通使命，一言解難賴行人。
>
> 未知諸葛瑾此去如何，且看下文分解②。

這些詩詞處于故事之末尾，往往或對故事作出評點，或勸喻世人，收束全文，所起作用正與變文之散場詩同。

變文中多有套語。後世叙事文學中也含有之。與變文之入韵套語相似的，後來之小説中乃有"詩曰"、"有詩（詞）爲證"等套語。在轉叙一事時也有"花開兩朵，各表一枝"、"且説……"等語。在每回之末，則多有"欲知後事（如何），且聽下回（分

① 《清平山堂話本》第32頁。
② 《三國演義》下册第650頁。

解)”之類的套語。這種指示性的套語與變文甚爲相似。而在它們之中，也多有叙事套語的存在。前文提到《元刊全相平話五種》時已有論及。此外還有不少，如：

二八佳人體似酥，腰間仗劍斬愚夫，雖然不見人頭落，暗裏教君骨髓枯。

這一套語見于《喻世明言》卷三《新橋市韓五賣春情》、《二刻拍案驚奇》卷二十九《贈芝麻識破假形　擷草藥巧諧真偶》。在戲曲中也可見套語存在，如：

髮若銀絲兩鬢秋，老來腰曲便低頭，月過十五光明少，人到中年萬事休。

這首詩在《好酒趙元遇上皇》（《孤本元明雜劇》，高文秀作），《包待制三勘蝴蝶夢》（《元曲選》，關漢卿作）、《醉思鄉王粲登樓》（同上，關德輝作）等雜劇，都爲定場詩。

這些後來作品的套語與變文中的套語有着相同意義，它們都表明着普遍心理、思維定勢的存在，并也有便利表演的目的在內。變文在這方面，爲後來的叙事文學樹立了典範。

（四）説經

説經爲南宋説話四家之一。關于它與俗講及變文的關係，在《變文的式微》章中已有論述。

（五）寶卷

寶卷與變文的關係更爲直接、明顯。寶卷初屬于佛教宣卷的

底本。宣卷乃僧尼以通俗説唱的形式，講解經義，叙述佛教故事，來勸善化俗。在這裏，南宋瓦肆的説經可被視爲變文演出向宣卷轉變的過渡形式。寶卷在其演出與文本上與變文存在着驚人相似處。現存最早的寶卷，車錫倫先生認爲是元末明初彩繪抄本《目連救母升天脱離地獄寶卷》[①]，爲元宣光三年（明洪武五年，1372）蒙古脱脱氏抄寫施舍。其云：

> 普勸後人都要學目連尊者，堅心修道，報答父母養育深恩。若人寫一本，留傳後世，持誦過去九祖，照依目連一子出家，九祖盡生天[②]。

其内容與《目連變文》相似，而其抄寫以爲功德的企圖，也見濃烈的佛教意味。

寶卷在初始乃爲佛教題材，大致可分兩類：一爲演説佛經，科釋經文。如《銷釋金剛科儀寶卷》、《大乘金剛寶卷》、《藥師本願功德寶卷》（以上現存），《心經卷》、《法華卷》、《圓覺卷》（以上已佚）；一則爲講唱佛教故事，如《太子寶卷》（説釋迦太子修道故事，類于《八相變》）、《香山寶卷》（述觀音修行故事），《佛説黄氏女看經寶卷》（述民間修道因緣）。這裏乃暗與佛教俗講之講經文與變文相對應。而寶卷至後來，其内容又逸出了佛教，有道教的寶卷，如《韓祖成仙寶卷》；有民間宗教的寶卷，如明代西大乘教的《東岳泰山十王寶卷》。有以民間傳説、世俗故事爲

① 車錫倫《中國最早的寶卷》，《中國寶卷研究論集》第64至65頁。
② 《目連救母升天脱離地獄寶卷》，鄭振鐸舊藏，現藏北京圖書館。

内容的，如《銷釋孟姜女忠烈貞節賢良寶卷》、《金鎖寶卷》（據元雜劇《竇娥冤》改變），是爲民間寶卷，其演出者也從僧侶等宗教人士轉爲民間藝人。寶卷的這一演變軌迹，正與變文的演變軌迹相似。我們可以從中推想變文發展的脉絡。

寶卷演出方式也多與俗講相似。《金瓶梅》中乃多次言及當時（明代）的宣卷，其大致情形爲：開卷前，設放經桌，聽者净手、焚香，此時講者念“焚香讚”。起講，有“開經偈”，進入正講，乃有説有唱，其中或要聽衆齊聲念佛。結束時有“收經偈”。宣卷者兩人，也可一人[①]。這一點在寶卷中可得到印證。前及明代叙述劉香女修佛成道的《劉香女寶卷》開篇云：

先排香案　後開經偈

香讚

爐香乍熱，法界蒙熏，諸佛海會悉遥聞，隨處結祥雲，誠意方殷，諸佛現全身。南無香雲蓋，菩薩摩訶薩　三稱

寶卷初開起，香風滿大千。卷如多寶藏，福利廣無邊。

劉香寶卷初展開，諸佛菩薩降臨來，善男信女虔誠聽，增佛延壽得消災[②]。

是宣卷時有焚香讚、開經偈分明。而此文正講時，講唱結合，且也有念佛一事：

① 《新刻綉像批評金瓶梅》第 51 回（卷 11）、72 回（卷 14），明清善本小説叢刊初編第 10 輯，臺灣天一出版社 1985 年。

② 《劉香女寶卷》上卷第 11 頁。

此女下來，生得面如滿月，相貌端嚴。夫妻兩個，十分歡喜，就取名為香女。

公平本是聖賢行，正直原來菩提心。

南無阿彌陀佛 ◯ 和佛一聲

劉光為人多正直，萬般行事甚公平。徐氏安人多賢慧，夫妻和睦過光陰①。

此寶卷散敘後，由韻文重述、鋪寫，兩句五言詩後都注明念南無阿彌陀佛。寶卷之末有：

劉香寶卷宣完成，如誦蓮花一卷經。人人都恭敬，個個虔心聽。風調並雨順，國泰民安寧。父母生身訓，日月照臨恩。佛法興隆盛，人人報四恩。

治世聖皇明如鏡，祝贊當今皇帝萬萬春，皇帝萬萬春，皇帝萬萬春，永固保咸寧。

劉香寶卷全集終

宣卷功德殊勝行，無邊勝福皆迴向。普願覺溺諸衆生，速往無量光佛剎。

再能為衆者跪誦佛，各懺悔文畢，領衆念佛一堂。(終)②

則宣卷結束時，同佛教變文一樣，有回向發願之制。《劉香女寶

① 《劉香女寶卷》下卷第56頁。
② 《劉香女寶卷》下卷第56頁。

卷》屬佛教寶卷，從中可見佛教寶卷與佛教變文間的相似性：它們在正講之前，都有引起之文，一爲押座文，一爲焚香偈、開經偈；正講之中，散韵相間，有説有唱，中有念佛；結束之時，都有回向發願之辭。這種從題材到形式上的相似性，使我們相信它們之間淵源頗深。到了民間寶卷中，沒有了焚香偈、開經偈等佛教寶卷的形式，但其中仍有定場詩的形式。清末《金鎖寶卷》開篇：

> 開場便說善因緣，奉勸同人聽要專。念念精誠當學佛，心心清淨好修仙。鬼神欽敬忠和孝，天地推尊聖與賢。快把自身端正坐，竇娥寶卷且開編[①]。

此詩與變文之押座文，佛教寶卷之開經偈作用相同。其卷末又有：

> 竇娥寶卷來宣完，皆從修行辦道成。為人不行平等事，三塗地獄受罪刑。仙佛賢聖凡人做，皆從修行辦道成。
>
> 願以此功德，普度與一切。宣卷保平安，消災速念佛[②]。

是又與回向發願相似。而變文與圖畫配合的演出形式，在寶卷宣唱中也可其遺存。謝生保先生指出，"我親自看到酒泉鐘樓寺的

① 《金鎖寶卷》，揚州大學圖書館藏，第 1 頁。
② 《金鎖寶卷》第 44 頁。

和尚，指着大殿《西遊記》題材的壁畫，給廟會上香客、游人講說唐僧取經的故事[①]"。譚嬋雪先生也云，"武威每年五月爲朝蓮花盛會，由當地的萬元會商會主持，城内設四五處，每處墻壁上張挂一幅大布畫，上畫天堂、地獄、輪迴等圖。由一人一手拿寶卷，另一手拿一木棍，站在桌上，連説帶唱，邊指畫面。聽衆自由來往男女老少圍聽，名之曰：講善書"[②]。從宗教寶卷到民間寶卷，在演出方式、内容、文本體式上，與變文多有相似處。它使我們有理由認爲寶卷的淵源可遠溯至變文，兩者有一脉相承處。

在這裏，我們討論了變文的意識及其影響。變文具有着豐富的文化内涵，對我們研究、了解唐五代社會的方方面面有着重要價值。作爲一種文學樣式，變文也多有創新處，深刻影響着後來的敘事文學。

① 謝生保《河西寶卷與敦煌變文的比較》，《敦煌研究》1987年第4期，第79頁。

② 《河西的寶卷》，《敦煌語言文學研究通訊》1986年第1期。

參考書目

《尚書》　清·阮元校刻《十三經注疏》，中華書局 1980 年

《詩經》　清·阮元校刻《十三經注疏》，中華書局 1980 年

《韓詩外傳》　漢·韓嬰撰，《景印文淵閣四庫全書》（臺灣商務印書館 1986 年，下同）第 89 册

《春秋繁露》　漢·董仲舒撰，《景印文淵閣四庫全書》第 181 册

《漢書》　漢·班固撰，唐·顏師古註，中華書局 1962 年

《後漢書》　南朝·宋·范曄撰，唐·李賢等註，中華書局 1962 年

《魏書》　北齊·魏收撰，中華書局 1974 年

《梁書》　唐·姚思廉撰，中華書局 1973 年

《隋書》　唐·魏徵、令狐德棻撰，中華書局 1973 年

《舊唐書》　後晉·劉昫撰，中華書局 1975 年

《新唐書》　宋·歐陽修、宋祁撰，中華書局 1995 年

《舊五代史》　宋·薛居正等撰，中華書局 1986 年

《資治通鑑》　宋·司馬光撰，元·胡三省註，中華書局 1965 年

《唐六典》 唐·張九齡等撰，李林甫等註，《景印文淵閣四庫全書》第595册

《唐會要》 唐·王溥撰，上海古籍出版社1991年

《太平御覽》 宋·李昉等撰，中華書局1985年

《册府元龜》 宋·王欽若等編，中華書局1960年

《逸周書》 《景印文淵閣四庫全書》第370册

《吴越春秋》 漢·趙曄撰，《景印文淵閣四庫全書》第463册

《山海經箋疏》 清·郝懿行撰，光緒壬辰（1892）仲夏五彩公司二次石印

《貞觀公私畫録》 唐·裴孝源撰，《景印文淵閣四庫全書》第812册

《歷代名畫記》 唐·張彦遠撰，《景印文淵閣四庫全書》第812册

《唐朝名畫録》 唐·朱景玄撰，《景印文淵閣四庫全書》第812册

《宣和畫譜》 宋·佚名撰，《景印文淵閣四庫全書》第813册

《八瓊室金石補正》 清·陸增祥撰，《石刻史料新編》第2輯，臺灣新文豐出版公司1982年

《吕氏春秋》 《景印文淵閣四庫全書》第848册

《淮南子》 《景印文淵閣四庫全書》第848册

《新書》 漢·賈誼撰，《景印文淵閣四庫全書》第848册

《白虎通義》 漢·班固撰，《景印文淵閣四庫全書》第850册

《鹽鐵論》　漢·桓寬撰，《景印文淵閣四庫全書》第695册
《論衡》　漢·王充撰，《景印文淵閣四庫全書》第862册
《世說新語》　南朝·宋·劉義慶著，梁·劉孝標註，上海古籍出版社1982年
《高力士外傳》　郭湜撰，《筆記小説大觀》3編，臺灣新興書局有限公司1977年
《幽閒鼓吹》　唐·張固撰，《景印文淵閣四庫全書》第1035册
《酉陽雜俎》　唐·段成式撰，《景印文淵閣四庫全書》第1046册
《因話録》　唐·趙璘撰，《景印文淵閣四庫全書》第1035册
《樂府雜録》　唐·段安節撰，《景印文淵閣四庫全書》第839册
《劇談録》　唐·康駢撰，《景印文淵閣四庫全書》第1042册
《幻戲志》　唐·蔣防撰，《唐人説薈》，清·蓮塘居士輯，道光二十三年序刊本
《唐闕史》　唐·高彦休撰，《景印文淵閣四庫全書》第1042册
《唐摭言》　五代·王定保撰，《景印文淵閣四庫全書》第1035册
《洛陽縉紳舊聞記》　宋·張齊賢撰，《景印文淵閣四庫全書》第1036册
《清異録》　宋·陶穀撰，《景印文淵閣四庫全書》第1047册
《歸田録》　宋·歐陽修撰，《景印文淵閣四庫全書》第1036册

《碧雞漫志》　宋·王灼撰，《景印文淵閣四庫全書》第 1495 册
《南部新書》　宋·錢易撰，《景印文淵閣四庫全書》第 1036 册
《侯鯖録》　宋·趙令畤撰，《景印文淵閣四庫全書》第 1037 册
《春渚紀聞》　宋·何薳撰，《景印文淵閣四庫全書》第 863 册
《東京夢華録》　宋·孟元老撰，《景印文淵閣四庫全書》第 589 册
《武林舊事》　宋·周密撰，《景印文淵閣四庫全書》第 590 册
《都城紀勝》　宋·灌園耐得翁撰，《景印文淵閣四庫全書》第 590 册
《陶庵夢憶》　明·張岱著，馬興榮點校《陶庵夢憶　西湖夢尋》，上海古籍出版社，1982 年
《閱微草堂筆記》　清·紀昀著，巴蜀書社 1997 年
《全上古三代秦漢三國六朝文》　清·嚴可均輯，中華書局 1958 年
《先秦漢魏兩晉南北朝詩》　逯欽立校輯，中華書局 1983 年
《楚辭章句》　漢·王逸撰，《景印文淵閣四庫全書》第 1062 册
《樂府詩集》　宋·郭茂倩編，中華書局 1979 年
《全唐文》　清·董誥等編，中華書局 1960 年
《全唐詩》　清·彭定求等編，中華書局 1960 年

《李賀詩歌集注》 清·王琦等註，上海古籍出版社 1977 年
《韓昌黎詩繫年集釋》 錢仲聯集釋，上海古籍出版社 1984 年
《元氏長慶集》 唐·元稹著，《景印文淵閣四庫全書》第 1079 册
《杜詩詳注》 清·仇兆鰲註，中華書局 1979 年
《白居易集》 顧學頡校點，中華書局 1979 年
《才調集》 五代·韋縠編，《景印文淵閣四庫全書》第 1332 册
《蘇軾文集》 宋·蘇軾著，孔凡禮點校，中華書局 1986 年
《雪山集》 宋·王質著，《景印文淵閣四庫全書》第 1149 册
《大宋宣和遺事》 黎烈文標點（據金陵王氏洛川本校正重刊本），商務印書館 1925 年
《元刊全相平話五種校註》 鐘兆華校註，巴蜀書社 1989 年
《清平山堂話本》 明·洪楩編，譚正璧校點《清平山堂話本》，上海古籍出版社 1957 年
《醒世恒言》 明·馮夢龍編，人民文學出版社 1956 年
《西遊記》 明·吴承恩著，人民文學出版社 1980 年
《三國演義》 明·羅貫中著，人民文學出版社 1954 年
《新刻綉像批評金瓶梅》 明清善本小説叢刊初編第 10 輯，臺灣天一出版社 1980 年
《明成化説唱詞話叢刊》 上海市文物保管委員會、上海博物館影印，上海古籍書店 1973 年
《賈鳧西木皮詞校注》 關德棟、周中明校註，齊魯書社

1982 年

《目連救母升天脱離地獄寶卷》　元宣光三年（1372）脱脱氏抄本，鄭振鐸舊藏，北京圖書館現藏

《太華山紫金嶺兩世修行劉香寶卷全集》　同治八年杭城錢塘華隝休菴比丘烈正校對增補重刊，揚州大學圖書館藏

《金鎖寶卷》　揚州大學圖書館藏

《螳螂做親寶卷》　蘇州維新書社刊刻，揚州大學圖書館藏

《佛説阿難同學經》　後漢·安世高譯，《大正藏》（日本大正一切經編輯委員會編，大正一切經刊行會大正十一年至昭和七年（1922～1933），臺灣新文豐出版公司影印，1973 年，下同）第 1 卷

《佛説長阿含經》　後秦·佛陀耶舍共竺佛念譯，《大正藏》第 1 卷

《摩訶般若波羅密經》　後秦·鳩摩羅什譯，《大正藏》第 8 卷

《妙法蓮華經》　後秦·鳩摩羅什譯，《大正藏》第 14 卷

《超日明三昧經》　晉·聶承遠譯，《大正藏》第 15 卷

《盂蘭盆經》　西晉·竺法護譯，《大正藏》第 16 卷

《一字佛頂輪王經》　唐·釋菩提流支譯，《大正藏》第 19 卷

《五佛頂三昧陀羅尼經》　唐·釋菩提流支譯，《大正藏》第

19 卷
《大智度論》 龍樹造、後秦鳩摩羅什譯，《大正藏》第 25 卷
《大方廣佛華嚴經疏》 唐·釋澄觀《大正藏》第 35 卷
《盂蘭盆經疏》 唐·釋宗密撰，《大正藏》第 39 卷
《四分律刪繁補闕行事鈔》 唐·釋道宣撰，《大正藏》第 40 卷
《四分律行事鈔資持記》 宋·釋元照撰，《大正藏》第 40 卷
《觀念阿彌陀佛相海三昧功德法門》 唐·釋道宣集記，《大正藏》第 47 卷
《佛祖統紀》 宋·釋志磐撰，《大正藏》第 49 卷
《歷代三寶記》 隋·費長房撰，《大正藏》第 49 卷
《唐護法沙門法琳別傳》 唐·釋彥琮撰，《大正藏》第 50 卷
《大唐慈恩寺三藏法師傳》 唐·釋慧立本、彥悰箋，《大正藏》第 50 卷
《高僧傳》 梁·釋慧皎撰，《大正藏》第 50 卷
《續高僧傳》 唐·釋道宣撰，《大正藏》第 50 卷
《宋高僧傳》 唐·釋贊寧撰，《大正藏》第 50 卷
《高僧法顯傳》 晉·釋法顯撰，《大正藏》第 51 卷
《洛陽伽藍記》 北魏·楊衒之撰，《大正藏》第 51 卷
《唐大和上東征記》 ［日］釋元開撰，《大正藏》第 51 卷
《弘明集》 梁·釋僧祐撰，《弘明集　廣弘明集》，上海古籍出版社據宋磧砂藏本影印，1991 年
《廣弘明集》 唐·釋道宣撰，《弘明集　廣弘明集》上海古籍出版社據宋磧砂藏本影印，1991 年

《經律異相》　梁·釋僧祐、寶唱等集，《大正藏》第 53 卷
《大宋僧史略》　宋·釋贊寧撰《大正藏》第 54 卷
《出三藏記集》　梁·釋僧祐撰，《大正藏》第 55 卷
《衆經目録》　隋·釋法經等撰，《大正藏》第 55 卷
《佛説觀普賢菩薩行法經記》　［日］釋圓珍撰，《大正藏》第 56 卷
《圓覺經大疏》　唐·釋宗密撰，《續藏經》（日本藏經書院刊行，明治三十八年到大正元年（1905－1912））第 1 輯第 14 套第 2 册
《圓覺經大疏鈔》　唐·釋宗密撰，《續藏經》第 1 輯第 15 卷第 1 册
《釋門正統》　宋·釋宗鑒撰，《續藏經》第 2 輯乙編第 3 套第 5 册
《入唐求法巡禮行記》　［日］釋圓仁撰，上海古籍出版社 1986 年
《祖堂集》　南唐·釋静、釋筠撰，吴福祥等點校，岳麓書社 1996 年
《經集》　郭良鋆譯，中國社會科學出版社 1996 年
《正一威儀經》　《正統道藏》洞神部，（臺灣新文豐出版公司 1977 年，下同）第 30 册
《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》　《正統道藏》太平部，第 41 册
《道門通教必用集》　宋·吕太古集，《正統道藏》正乙部，第 54 册
《英藏敦煌文獻》（漢文佛經以外部分）　中國社會科學院歷

史研究所等編，四川人民出版社1995年
《俄藏敦煌文獻》［俄］孟列夫、錢伯城主編，上海古籍出版社，俄羅斯科學出版社東方文學部1996年
《敦煌寶藏》 黃永武編，臺灣新文豐出版公司1986年
《王梵志詩校註》 項楚著，上海古籍出版社1991年
《敦煌變文選註》 項楚著，巴蜀書社1991年
《敦煌變文校註》 黃徵、張涌泉著，中華書局1997年
《敦煌歌辭總編》 任半塘編，上海古籍出版社1991年
《敦煌文學作品選》 周紹良等選注，中華書局1987年
《俗講、說話與白話小說》 孫楷第著，作家出版社1950年
《敦煌變文述論》 邱鎮京著，臺灣商務印書館1974年
《敦煌資料考屑》 陳祚龍著，臺灣商務印書館1979年
《敦煌變文論文録》 周紹良、白化文編，上海古籍出版社1982年
《敦煌莫高窟内容總録》 敦煌文物研究所整理，文物出版社1982年
《唐五代敦煌寺户制度》 姜伯勤著，中華書局1987年
《敦煌佛教文學研究》 曲金良著，臺灣文津出版社1995年
《敦煌語言文學研究》 中國敦煌吐魯番學會語言文學分會編，北京大學出版社1988年
《唐五代書儀研究》 周一良、趙和平著，中國社會科學出版1995年

《西域史地叢稿初編》　張廣達著，上海古籍出版社 1995 年
《敦煌莫高窟史研究》　馬德著，甘肅教育出版社 1996 年
《敦煌史地新論》　李正宇著，臺灣新文豐出版社 1996 年
《段文傑敦煌研究五十年紀念文集》　敦煌研究院編，世界圖書出版公司 1996 年
《敦煌文學論文集》　項楚主編，四川人民出版社 1997 年
《中國俗文學史》　鄭振鐸著，商務印書館 1938 年
《余嘉錫論學雜著》　余嘉錫著，中華書局 1963 年
《戲曲小説叢考》　葉德均著，中華書局 1986 年
《梵學集》　饒宗頤著，上海古籍出版社 1993 年
《中國現代著名學者佛學文集·湯用彤集》　黄夏年主編，中國社會科學出版社 1995 年
《澄心論萃》　饒宗頤著，上海文藝出版社 1996 年
《中國民間目連文化》　劉禎著，巴蜀書社 1996 年
《中國評書藝術論》　汪景壽等著，經濟時報出版社 1997 年
《中國寶卷研究》　車錫倫著，臺灣學海出版社 1997 年
《漢魏兩晉南北朝佛教史》　湯用彤著，北京大學出版社 1997 年
《佛教東漸》　劉建著，社會科學文獻出版社 1997 年
《漢唐佛寺文化史》　張弓著，中國社會科學出版社 1997 年
《佛學研究十八篇》　梁啓超著，中華書局 1989 年
《唐代的文學與佛教》　［日］平野顯照著，張桐生譯，臺灣業强出版社 1987 年

《敦煌佛教的研究》 ［日］上山大峻著，京都法藏館 1990 年

《中國五～十世紀的寺院經濟》 ［法］謝和耐著，耿昇譯，臺灣商鼎文化出版社 1990 年

《西方神話學論文選》 ［美］阿蘭·鄧迪斯編，韓金戈等譯，上海文藝出版社 1994 年

T’ang Trans formation Texts Victor H. Mair, Published by the Council on East Asian Studies, Harvard University, 1989

後 記

本書是在我博士學位論文的基礎上，整理、修改完成的。回想起在四川大學六平方米的小屋內，燃燭撰寫論文的情形，真令人感慨良多，一時不知從何說起。

想到自己在變文研究領域，實在屬于淺識之人，完成本書的寫作在很大程度上依賴着其他研究者的心血和著作。因而要感謝在此領域內卓有成就的前賢今能們，他們的研究成果是我完成寫作的重要前提。

在校的三年，彈指一瞬。這三年間，首要感謝的無疑是導師項楚先生。老師的恬淡和嚴謹，督促着我三年中于治學之路上不懈地努力。這在以後的日子中，從治學到爲人，也都將予我以深遠的影響。

論文寫作中，學友劉長東多次賜教，惠借書刊，在此謹致謝意。完成之後，蒙周紹良、龍晦、張志烈、張涌泉、戴偉華、白化文、王文才、王小盾、汪耀楠、柴劍虹、朱慶之、董志翹、周裕鍇、李正宇、黃徵諸位先生，抽暇審閱本文，提出了不少寶貴意見，楊明照先生主持了我的論文答辯。這些都令後學之人得益良多，感激不已。

還要感謝我的妻子艾萍，三年來于千里之外的揚州，在生活、精神上始終支持、鼓勵着我完成學業和論文。

本書的完成也算是對以往的一個小小的交待，只是它的不成熟頗令我惶恐。在以後的歲月中，自己還將承載這麽多人的關心和愛護，于治學之路上不斷進步。

作者識于二〇〇〇年一月